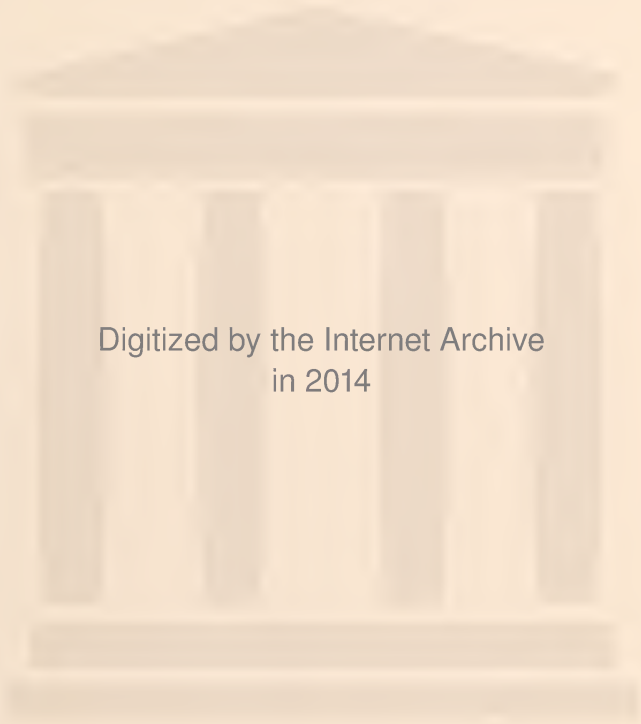
LIBRARY OF PRINCETON
DEC 16 1981
THEOLOGICAL SEMINARY
MT860
.L176


Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/tratadoteoricopr00uria

LIBRARY OF PRINCETON
OCT 14 1981
THEOLOGICAL SEMINARY

TRATADO TEÓRICO-PRÁCTICO

DE

CANTO GREGORIANO

SEGÚN LA VERDADERA TRADICIÓN

POR EL

P. EUSTOQUIO DE URIARTE

DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN

CON EL PERMISO DE LOS SUPERIORES
Y DEL ORDINARIO

MADRID
IMPRENTA DE DON LUIS AGUADO
8, Pontejos, 8

1890

Al Excmo. é Ilmo. Señor

D. Fr. TOMÁS CÁMARA

OBISPO DE SALAMANCA

En aquella venturosa edad en que el alma es blanda cera donde se graba indeleble toda buena ó mala impresión, tuve la fortuna de hallar en V. E. Ilma., junto con el profesor eminente, al artista de la ciencia. ¿Qué mucho, pues, que quiera yo estampar al frente de mi librito el nombre respetabilísimo de aquel que abrió á mis ojos el santuario de la belleza duradera? A ello me obliga en primer lugar la gratitud, y luego la consideración de que, viéndome solo y desvalido en defensa de muy altos y sagrados intereses, necesito apoyo y sombra protectora.

Dígnese, pues, V E. aceptar con cariño de padre este pequeño obsequio, que es al mismo tiempo tributo de admiración y gratitud de su menor hijo y súbdito

Q. B. S. A. P.

Fr. Eustoquio de Uriarte.

PRÓLOGO

Lo pongo aquí sencillamente para que nada falte á este libro de cuanto suelen tener los de su clase: para referir con brevedad ciertas intimidades é impresiones personales que no tendrían decorosa cabida en el curso de la obra, y, finalmente, para hacer algunas declaraciones previas de oportunidad indiscutible. Es decir, que se trata de cómo y por dónde di en la ocurrencia de sacar á colación tantas añejas novedades ó antigüedades nuevas.

Yo detestaba instintivamente la parte musical de nuestra sagrada liturgia. Y confieso que esa aversión subió de punto cuando fuí capaz de hacer comparaciones, de investigar las razones de las cosas y de examinar con más ó menos fundamento y estéticamente las distintas manifestaciones de la música. En el canto litúrgico hallaba notable desproporción entre la letra y la música: aquélla ostentaba para mí destellos de inspiración divina, expansiones de sublime fervor, muestras clarísimas de especial asistencia del cielo; mas esotra me parecía desde luego cosa pegadiza é infundible, invención de algún ingenio aburrido. Pero como sucede hoy á tantos otros,

esos sentires se me antojaban tentaciones contra la fe ó punto menos, y así acudía luego á luchar contra ellos extremándome por el camino opuesto, y llegando á tratarme de irreverente con la tradición.

En estas y en las otras, me llevó la casualidad á un ignorado rincón de la provincia de Burgos, á la en otros tiempos poderosa y respetada Abadía de Silos, donde han hallado cariñosa acogida los benedictinos franceses de Solesmes. Ajeno al propósito que allí me llevaba, pero no á mis aficiones, el canto religioso de aquellos monjes fué para mí la primera llamada al orden; y fueron sucediéndose mis impresiones según el encadenamiento lógico que suelen seguir: de la indiferencia á la sorpresa, de la sorpresa á la simpatía, y de ésta al cariño y predilección. Sentía yo al oir cantar de aquel modo palabras que estaba cansado de cantar y retener en la memoria, mayor trasparencia en su sentido íntimo, á manera de oleadas y nuevas avenidas de fervor, ora plácido y sereno, ora tumultuoso y expansivo; pero siempre noble y digno, siempre en esferas ignoradas y en tiempos que ó han pasado á la historia ó aún están por venir. De ahí á la exclamación de *se non è vero è ben trovato* no había el canto de un duro; y así fué que dije: «esto debe ser el canto litúrgico. Veamos si lo fué, ya que no lo es al presente entre nosotros.» Y ahonda y más ahonda, aunque con escasas luces y pobre criterio, llegó un día, no muy distante del en que esto escribo, en que pude afirmar sin temor de ser desmentido: «aquel fué realmente el canto de la Iglesia, y debe serlo si las cosas han de estar en su lugar». Si he de hablar por propia experiencia, los trámites para adquirir ese convencimiento son: la lectura de obras teóricas é históricas sobre la materia; el examen crítico de manuscritos de diversas épocas y países, que (los manuscritos) hoy la Paleografía va acumulando íntegros en nuestras manos, y, finalmente, la audición de coros bien organizados y prácticos en

el arte. La mayor parte, y mejor dicho todos los métodos de canto llano que he visto publicados en España, se reducen á un repertorio de piezas litúrgicas acompañado de una sucinta exposición de principios y la teoría de los tonos. ¿Debía yo acomodarme á ellos en los procedimientos ya que me aparto cuanto el cielo de la tierra en la doctrina? Creo que no. Al proponer yo que se siga nuevo rumbo en las ideas, el lector tiene derecho á exigirme las razones en que se apoya mi *pretensión*; tiene derecho á exigirme pruebas, y yo el deber de dárselas, de exponer un sistema razonado, discutiéndolo en la medida que lo consiente una obrita de estas dimensiones. Por eso he dado á algunos capítulos más extensión de la que requerirían en otras circunstancias, y he procurado aducir documentos por qué se trata de restaurar lo antiguo; y he ido deduciendo consecuencias de la exposición sintética contenida en los primeros capítulos. Las nuevas corrientes filosóficas han invadido también la música, y ya no es dado contentarse con el conocimiento puramente técnico del arte y sus preceptos si no se estudian las fuentes de donde manan. Tal es la tendencia actual de los tratadistas, y á mi ver constituye un filosofismo saludable, porque ha llegado el tiempo en que la música tenga vida propia sin mendigar ni ceder al capricho y la moda; en que se sepa distinguir lo fundamental y lo invariable, de lo arbitrario, mudable y convencional. Sólo así se consigue que se respeten los fueros de la crítica, que ésta no ande desatentada y en manos del profano vulgo.

Hemos procurado también que este tratado tenga su poquito de repertorio, escogiendo para el caso aquellas melodías que, á más de ir recomendadas por sus buenas cualidades, sirvan de útil ejercicio. Cuando para ser consecuentes tenemos que desacreditar la mayor parte de nuestros cantorales, sería imperdonable descuido no presentar algo que esté en buenas condiciones; y por otra parte, juzgo desacertado

acumular piezas que después de todo no podrían constituir ni un gradual, ni un antifonario, más que haciendo incomensurable la extensión del libro, lo cual no es necesario ni conveniente en vista de las profusión con que se van editando libros correctísimos de canto gregoriano.

De lo que no se puede dudar es de la oportunidad del presente tratado. Desde hace algún tiempo hay síntomas de reacción; nótase cierto cansancio y aun despego de la rutina; todos los ojos se vuelven en busca de una luz que hemos dejado atrás y que torna á brillar: la luz esplendorosa de la tradición, de esa tradición que, removida en su fondo, se nos presenta ahora de cuerpo entero. Las tentativas datan desde hace cerca de medio siglo; pero hasta poco ha quizás no estaba la crítica á la altura de las buenas intenciones; tal vez no ha dicho aún su última palabra sobre ciertos pormenores insignificantes, pero tenemos evidentemente un cuerpo completo de doctrina apoyado en estabilísimos fundamentos. Y con esta persuasión, al oir ese clamoreo universal como de espíritus inquietos, formulado en mil maneras, ¿cómo no desechar pueriles miramientos y lanzarnos decididamente á la arena?

Ya el primer Congreso católico español celebrado en Madrid se hizo eco de esos clamores, de esas tendencias sanamente reaccionarias, proponiendo temas en orden á la restauración del canto gregoriano y adoptando conclusiones acertadísimas, á que creo responder en alguna medida con este ensayo. Dichas conclusiones literalmente copiadas, dicen así:

«PUNTOS VIII Y IX DE LA SECCIÓN QUINTA

1.ª Debe sustituirse el canto llano que hoy está en uso por el canto gregoriano en relación con los adelantos modernos.

2.ª Como consecuencia de la anterior, es necesario escribir un método que llene cumplidamente los deseos de todos.

3.ª El canto llano deberá acompañarse en su tonalidad propia y privativa, y conviene que el órgano no lleve la voz cantante, sino que se limite á acordes tenidos, considerando el canto como verdadera melodía.

4.ª Una vez publicado el método, todas las oposiciones que se hagan á beneficios músicos serán en relación con dichos conocimientos.

5.ª Encarecer la necesidad, utilidad y conveniencia de que en la Escuela Nacional de Música se dé enseñanza de canto llano en conformidad con lo que ya tiene acordado el Consejo de Instrucción pública.»

Esa importancia que da el Congreso católico á la publicación de un nuevo método de esta clase debería quizás habernos ratraído de hacerlo de la manera imperfecta que naturalmente había de ser; pero considerando tantas excitaciones de ilustres profesores, y sobre todo la iniciativa superior, para nosotros sagrada é inapelable, hemos puesto manos á la obra. El lector juzgará si corresponde el desempeño á nuestras modestas aspiraciones.

PRELIMINARES

¿Aquí móviles obedece la restauración del canto gregoriano? ¿En nombre de qué ideales se quiere imponer? — se preguntará naturalmente todo aquel á quien coja de nuevas mi humilde trabajo. Y aquí la respuesta obvia que el mismo lector deducirá del contexto, es decir, que *en nombre de la Religión, de la tradición y del sentido común.*

Se trata aquí, no ya sólo de edificar de nueva planta, sino de destruir lo que parece bien arraigado y con profundos cimientos; es decir, de hacer la crítica de prácticas y teorías que presentan vislumbres y apariencias de tradición autorizada; demostrar que en tres siglos hemos desandado lo que habíamos recorrido en diez, invocando para ello los venerandos nombres que quedan dichos. Sin contar con la odiosidad que por sí tiene para ciertos temperamentos el uso del escalpelo, las dificultades suben de punto si se considera que en esta obra no son de desechar los elementos viejos, sino de regenerar y dirigir tanto los personales como los materiales.

Ya que es preciso comenzar criticando, llamemos las co-

sas por sus nombres, y veremos que al canto llano actual no le corresponde el nombre de música, porque no tienen cumplimiento en él las reglas más elementales de la estética musical. Allí no hay unidad ni variedad que no sean las del martilleo incesante; ni conjunto, ni partes ordenadas, ni frases, ni miembros, ni nada que de cerca ó de lejos suene á belleza artística; nada, tampoco, que tenga que ver con la tradición, sino olvido y menosprecio de ella. No es más que (y lo tengo dicho y repetido antes de ahora) un soñoliento mosconeo, un rumor que estorba donde quiera que se oiga, cuanto más en el templo, que es lugar de recogimiento. Esas cadencias pesadas, ese prolongar las sílabas, desfigurar las palabras, descuartizar las frases y aniquilar los períodos, será todo lo rutinario que se quiera, todo lo tradicional que se quiera suponer, si por tradición se pretende la práctica de los dos ó tres últimos siglos; pero no es artístico, no es histórico, no es la práctica de San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio, San Otón de Cluny, de Guido y sus discípulos, de San Bernardo y su siglo. ¿Quién escucha con gusto un intróito ó una antífona cantada de la manera que se cantan? Después de estas consideraciones, nadie debe extrañar que entre heterodoxos ande tan por los suelos el prestigio de nuestro canto llano. En una colección de cantos israelistas recientemente publicada se dice lo siguiente, que desearíamos no fuese tan exacto: «Se puede achacar al canto llano la ausencia casi absoluta de melodía y ritmo. Un examen superficial de la liturgia romana daría á entender á los menos prácticos que muchos de sus himnos, cánticos, antífonas, etc., no ofrecen el menor giro melódico; son á modo de series incoherentes de notas colocadas una tras otra por una mano inexperta, sin que con frecuencia se les pueda asignar cualidad alguna musical (1).»

Y ¡pluguiera á Dios que no hubiera otros testimonios del descrédito de nuestra música litúrgica y de la desedificación que causa en propios y extraños!

---

(1) Vid. *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, por el P. Pothier.—Tournay, Desclée.

Esta tan lastimosa decadencia debe su origen al olvido del principio rítmico tradicional, que fué cayendo en menosprecio desde que los músicos empezaron á saborear los primeros frutos de las nuevas invenciones rítmicas y contrapuntísticas. La música á muchas voces trajo consigo la necesidad del compás, y éste, á su vez, se enseñoreó de los ánimos con absoluto y exclusivo dominio. Las tendencias ultracientíficas de los contrapuntistas estaban reñidas con la casta sobriedad y los adornos sencillos del canto litúrgico; y aunque en ese campo espigaban los *motivos* de sus motetes, engendraban con ello más espantosa confusión. Parece mentira, y es verdad demostrada, que el mismo Palestrina, compositor de buen sentido y apreciador sincero del verdadero mérito del canto llano, contribuyó no poco, aunque indirectamente, al olvido de la tradición. La edición de libros de coro encomendada á su pericia y buen deseo por el Pontífice Paulo IV dejaba mucho que desear en punto á la fidelidad histórica.

Mas sea lo que quiera de las causas de la decadencia, nadie puede poner en duda el hecho, digno de ser llorado con lágrimas de sangre. Y ese hecho se ha perpetuado con el sello de autoridad que le han impreso los métodos de canto llano que en todo tiempo se han publicado en España con profusión. No necesitamos añadir que siendo dichos métodos la confirmación y causa á la vez de la práctica rutinaria que acabamos de anatematizar, no ofrecen más que interés muy limitado respecto de algunos puntos teóricos é históricos que no son de inmediata aplicación á la práctica. Así, pues, en muchos de ellos podrá consultarse con provecho la parte que versa sobre los tonos, aunque generalmente se dan desfiguradas sus entonaciones respectivas y se alardea de sustituir la tonalidad antigua por la moderna; con esto, dicho se está que la salmodia queda muy mal parada. También pueden aprovecharse de aquellos tratados ciertas definiciones, y tal cual apreciación estética en su concepto más general; pero en el terreno práctico de la ejecución hay que seguir rumbo enteramente opuesto.

En eso consiste principalmente la reforma que se intenta realizar: en dar nueva dirección á las cosas, en asentar sobre

base segura la observancia primitiva, destruyendo la relajación de las preocupaciones y deshaciendo el hielo de la indiferencia. Pero su nombre más propio y el que más de lleno le corresponde, es el de restauración ó rehabilitación de lo perdido; como que nadie intenta deducir la verdad de cálculos y apreciaciones vaciadas en el troquel de su criterio, sino más bien de la exacta y ordenada exposición de los hechos. De éstos nos han surtido la diligencia de algunos sabios y todas aquellas ciencias consagradas al intento, muy señaladamente la Paleografía. Después de haberse examinado innumerables manuscritos de distintas y muy variadas épocas y países, ha podido elegirse sin vacilaciones una versión definitiva equivalente á los mismos autógrafos de San Gregorio y demás escritores antiguos. Y no deja de ser notable la singular firmeza con que el abate Bonhomme pudo decir ya, en 1847, lo que sigue: «Es evidente que podemos gloriarnos de poseer la frase gregoriana en toda su pureza cuando los ejemplares de muchas y muy apartadas iglesias concuerdan admirablemente acerca de una misma lección. Hay en todas las bibliotecas de Europa considerable número de libros de canto, correspondientes á todos los siglos de la Edad Media. París abunda particularmente en riquezas de este género, y si intentásemos dar solamente una lista de tales obras estamos seguros de que muchos depondrían sus errores sobre el particular.» Por aquel mismo tiempo decía también el Padre Lambillotte: «Examínense los manuscritos ingleses, franceses, alemanes, italianos escritos desde el siglo IX al XVI, y se verá que brilla en ellos la más perfecta uniformidad. Por nuestra parte, después de haber hecho la experiencia, hemos tenido por resultado la más inquebrantable convicción, que estamos muy lejos de temer sea atacada ó desmentida por los arqueólogos dignos de tal nombre.»

Es cierto que el P. Lambillote no pudo dar más valor á sus afirmaciones que el que reclamaban su honradez, buena fe y competencia nunca desmentidas, juntamente con la diligencia que empleó en sus excursiones de rebuscador; pero es el caso que hoy dicen lo mismo los que á idénticos estudios se dedican, y no contentos con decirlo lanzan á los vientos de la publicidad, mediante las reproducciones foto-

típicas, los fundamentos y pruebas del aserto. Así llegará el día en que cada cual tenga á su disposición todo un museo de manuscritos litúrgicos, y haga, *confortablemente* instalado, un estudio de cotejo en que otros invirtieron muchos gastos y molestias.

Todas estas disquisiciones y presentación de hechos se encaminan á reintegrar punto por punto la notación de las melodías gregorianas; mejor dicho, se enderezan á justificar ante el público una obra que ya se ha realizado, con la conciencia segura del que puede presentar un reto en estos términos: ahí tenéis mi obra y los materiales de que me he servido; ved ahora si podéis sacar otras deducciones. Con eso nos sobra para convencernos de que ha sido posible la reconstitución de la frase gregoriana en toda su integridad. Pero falta la segunda parte de la restauración, ó lo que es lo mismo, la manera de interpretar ese conjunto de notas musicales, que ya se nos ofrecen agrupadas y separadas convenientemente; no una manera cualquiera (que esto no sería restaurar), sino la misma de los antiguos, la que únicamente puede corresponder á su canto, como el alma sólo es forma de un cuerpo. Y aquí el proceso de investigaciones no ha variado si no es en cuanto al objeto. Todo ello se reducía á hacer valer la rítmica de los antiguos, que, por fortuna, se ha conservado en sus manuscritos, profusamente difundidos una vez impresos. Léanse si no el *Micrólogo* de Guido de Arezzo y los Opúsculos musicales de Otón de Cluny, Hucbaldo y demás coleccionados por Gerbert. En el curso de esta obrita se verá que en ellos están fundadas nuestra teoría y práctica. Pues si en tan sólidos fundamentos se apoya la restauración del canto gregoriano (y aquí sólo quedan bosquejados), ¿qué nos detiene ya en el buen camino, ó qué obstáculos nos lo cierran? No veo más que uno, disfrazado en múltiples formas: la indolencia con sus puntas y ribetes de preocupación.

Alegan unos la imposibilidad de que hayamos permanecido por tanto tiempo en pleno desconocimiento de la tradición. En lugar oportuno se ha respondido á esta dificultad, y repetidas veces en distintas ocasiones; y el requerir ahora las causas cuando nos consta el hecho y se trata de poner

manos á la obra es vana puerilidad, aunque después sea curiosidad atendible que no dejará de satisfacer cumplidamente la crítica.

Otros menos razonables dicen que el canto de la Iglesia debe ser grave y severo, de tal modo que no disipe los ánimos con el halago de los sentidos. Es error grave y pernicioso, por lo mismo que se insinúa con dejos hipócritas y apariencias de celo religioso, aunque tengo para mí que no halla acogida sino en ciertos temperamentos reñidos con el sentir común, ó por costumbre, ó por predeterminación. Muy de otro modo razonaba aquel gran genio de los siglos, que siempre supo hacer simpática y asequible la piedad religiosa. En uno de sus arranques de bíblica efusión, de que tan gallardas muestras nos dejó San Agustín en sus *Enarr. in Psalm.*, y explicando al pueblo el significado del *bene cantate ei in jubilatione*, que, según nuestro Breviario, es *bene psallite ei in vociferatione*, exclama: «*Quærit unusquisque quomodo cantet Deo. Canta illi, sed noli male. Non vult offendi aures suas. Bene canta, frater. Si alicui bono auditori musico, quando tibi dicitur: canta, ut placeas ei, sine aliqua instructione musicæ artis cantare trepidas, ne displiceas artifici, quia quod in te imperitus non agnoscit, artifex reprehendit; quis offerat Deo bene cantare, sic judicanti de cantore, sic examinanti omnia, sic audienti? Quando potes aferre tam elegans artificium cantandi, ut tam perfectis auribus in nullo displiceas?*»

Y, finalmente, hay muchos que más desembozadamente oponen la fuerza de la costumbre. Dicen, y no faltos de razón en parte, que puesto que en los Cabildos catedrales es donde principalmente deben implantarse estas *novedades*, y esto, no sólo requiere gran tacto y prudencia, sino que además hay que luchar contra el prestigio de las canas y contra hábitos inveterados, bien está la restauración en la categoría de las utopías y de los bellos ideales. A tan abrumadoras razones no sabemos qué contestar, sino que cuando no se puede ir de frente se va flanquando por medios indirectos, formando en los Seminarios una nueva generación instruída en lo que concierne á su estado. ¿Hay prescripción canónica ordenando que se enseñe el canto eclesiástico en los Seminarios? Pues la cuestión es sencilla: enséñese bien lo que se había de enseñar mal.

Pero el que con ánimo desapasionado considere atentamente las condiciones de la restauración gregoriana, verá que se la imponen de consuno la Religión, el sentido común y el respeto á la tradición. La Religión, en cuanto exige que se traten santamente las cosas santas; en cuanto ha instituído el uso de la música en sus templos, no para ahuyentarnos con el aburrimiento, sino como imán que nos atraiga y retenga fuertemente, para que las palabras, mejor acentuadas con los sonidos, se insinúen en el corazón, dándole la blandura de la piedad, *ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat*, como decía mi Padre San Agustín. No hay duda: se busca en la música religiosa el halago del sentido, no como fin en que hayamos de parar, ni como vano pasatiempo, sino como medio estimulante de nuestra flaqueza, como auxilio de la cortedad de nuestros vuelos. «Dios, á la manera del médico que pone miel en los bordes del vaso que contiene la amarga pero saludable medicina, nos da sus palabras mezcladas con las suaves modulaciones de las cantilenas; y de esta suerte, aun aquellos que apenas son capaces de retener las verdades santas, cantando salmos en casa y en el campo, y en todas partes, se van instruyendo insensiblemente. El canto de los salmos une los corazones por la concordia de voces, recrea los ánimos, engrandece y *decora* las solemnidades, causa cierta dulce tristeza, y hasta de los corazones más empedernidos arranca lágrimas»: *etiam ex corde lapideo lachrymas movet*. Así San Agustín, en su prólogo á las *Enarrationes*, tal como consta en la edición de los Maurinos, bien que advierten éstos que en algunos códices se atribuye este prólogo á San Basilio. Yo tengo pruebas conjeturales clarísimas de que es del Obispo hiponense; mas no es éste lugar propio para discusiones, pues lo mismo vale el testimonio aducido en un caso que en el otro.

No es esto decir que tanto será la música más digna de la casa de Dios cuanto fuere más grata á nuestro oído. Muchos hay que preferirían oir constantemente en la iglesia valses y pasa-calles antes que la más suave salmodia. Hay leyes naturales á que debe ajustarse cada género, y contando con la ayuda de Dios no faltará capítulo á este libro en que demostremos que el canto gregoriano es el más propio

del templo y el que atesora mayor cúmulo de virtud para mover los ánimos y entristecerlos dulcemente, y enfervorizarlos con vibraciones de entusiasmo.

Pues si tal es el objeto que debe llenar la música en los oficios divinos, la razón, y mejor dicho el sentido común, dicta cuál debe ser la elección de los medios, y que si tal como existe no es adecuado el canto llano á tan altos fines, debe obrarse de modo que se consigan. A lo cual responde la tradición presentando, como hemos dicho, en una mano el tesoro de notas enriquecido en la larga serie de diez siglos, y en la otra la llave misteriosa de la interpretación. Esa venerable matrona se nos presenta con muestras inequívocas de su identidad, ostentando con orgullo la ejecutoria de su nobleza, las mil cicatrices y remiendos que no hubieron de faltar en tan larga vida. Nosotros, por otra parte, vamos en su busca, y en tanto la rechazan los que no la admiten en cuanto la creen falsaria y postizos sus atavíos. Examínese, pues, la legitimidad de sus títulos; y si, como queda dicho, resultan inequívocos, lejos de rechazarla pongámosla en el lugar que la rutina le usurpó burlando la vigilancia pasiva de los que, más que á otra cosa, atendían á los cálculos contrapuntísticos y *cánones* musicales. ¡Tales adalides tenía el canto gregoriano á últimos del siglo XV!

Es, pues, indudable que, si han de cumplir con el espíritu de su obligación, deben los cantores eclesiásticos aplicarse con todo ahinco al conocimiento de la preceptiva estética, á fin de lograr en las melodías gregorianas aquella expresión sencilla, y á la vez elegante y grandiosa, con que los antiguos obtenían los fines expresados. A ellos se dijo, no sólo *psallite*, sino además *sapienter;* es decir, con inteligencia de lo que se canta, con dignidad y suavidad que no sea afeminada.

Pero no sólo interesa el conocimiento del canto gregoriano á los que lo han de practicar en virtud de cargo ú oficio, y, por consiguiente, por un deber sagrado, sino también y muy particularmente á los compositores de música religiosa. Es como decir á los que se dedican á la arquitectura sagrada que examinen, se inspiren en nuestras grandiosas catedrales; pues así como éstas son las melodías tradicionales, legado precioso de la fe de otros tiempos. En el canto gregoriano

hallará el compositor fórmulas consagradas por el uso y el sentimiento como religiosas, de tal modo que no pueden menos de serlo; fórmulas comprensivas que pueden desarrollarse en muchas frases, y donde se da tinte de gravedad á lo que de suyo es ligero, y se remozan con vigor secular las inspiraciones gastadas, y laten los quejidos del justo atribulado, los anhelos de otra vida, la inefable nostalgia del cielo. Para que el compositor saque provecho de esas melodías no necesita copiar; bástale la familiaridad con ellas, la asimilación de sus giros, el zumbido halagador que se adhiere insensiblemente al oído.

Hablando en prosa, la base de la música sagrada ha de consistir en las melodías tradicionales si se quiere que aquélla sea duradera. Entre otras razones que pudieran aducirse, es fácil concebir que el canto gregoriano promete larga vida, lo que durare la misma Iglesia; y en conformidad con lo sucedido hasta ahora, constituirá siempre el término de comparación, la piedra de toque de todo lo que en música se llame estilo religioso. Sobre esa base inquebrantable podrá haber después escuelas y procedimientos que no discuto ahora; pero siempre como accidentes que supongan lo substancial, paráfrasis que desenvuelvan el pensamiento culminante.

En lo cual se admite la coexistencia de varios géneros de música religiosa, bien que disintamos en ello de ciertos autores que desearían, á lo que dicen, se llegase á proscribir todo otro género que no sea el tradicional. Sobre esto hube yo de manifestar mi opinión en el Congreso católico de Madrid; y como fué bien recibida y yo no tengo de qué arrepentirme, no me queda otra cosa que hacer sino referir las palabras con que, á mi juicio, se ponían las cosas en su punto: «Juzgan con estrecho criterio, se decía allí, los que creen que el canto llano debería ser la música exclusiva del templo. Márquense en buen hora las condiciones á que debe someterse el género religioso; despliéguese en esto todo el rigor posible, que nunca será excesivo; pero no se niegue la entrada al santuario á los que en su lenguaje quieren orar y bendecir á Dios.» Aquí está bien señalada nuestra actitud, y la en que quisiéramos ver á todos aquellos cuya ayuda solicitamos en la obra de la restauración gregoriana. Un eclecticis-

mo sano y rectamente interpretado, admitiendo en principio las diversas manifestaciones del estilo religioso: he ahí cifrado, á nuestro entender, el dictamen del buen sentido. Fuera de ser efecto de convicción íntima en nosotros tal actitud, quizá es la única que puede conducirnos al logro de nuestros afanes. Los temperamentos extremosos no consiguen la mayor parte de las veces más que encastillarse en la región de los imposibles y vivir acariciando estérilmente sus ideales.

CAPÍTULO PRIMERO

CONCEPTO DEL CANTO GREGORIANO

Aunque lo que nosotros llamamos canto gregoriano específicamente sea el mismo que de ordinario se nombra *llano* ó *firme*, optamos por aquella primera denominación, ya porque antiguamente se daba á conocer así ó con otros aditamentos, tales como el de eclesiástico, litúrgico, etc., ya también porque en su actual desprestigio viene á ser el *canto llano* cosa indigna de la atención de los músicos, y objeto y blanco de sus desdenes, y en cierta manera la personificación del aburrimiento. El *Introito*, *Gradual*, *Ofertorio* y demás piezas litúrgicas de la Misa, sólo cumplen hoy su objeto ejercitando la paciencia de los oyentes que tienen puesta su atención en la orquesta bien ó mal concertada que debe seguir á aquéllas. Por lo cual deseamos de todas veras que al rehabilitar el *canto llano*, al elevarle á la altura merecida, sea conocido por todos con nombre que le cuadre. Aparte de que la veneración debida á San Gregorio y sus transcendentales trabajos en el arreglo definitivo del canto de la Iglesia justifican sobradamente aquel título (1).

De dos maneras puede considerarse el canto gregoriano: objetiva y subjetivamente; es decir, en cuanto á sus elemen-

(1) Al corregir las pruebas de este capítulo acabo de ver el folleto de Mr. Gevaert, en que el sabio musicógrafo belga excluye de toda participación, en lo referente al canto litúrgico, á San Gregorio I el Magno. En la imposibilidad de poderle juzgar debidamente en una simple nota, remito al lector á las últimas páginas del libro.

tos *material* y *formal*. Uno y otro igualmente necesarios y partes integrantes, porque las notas escritas no son canto, como no es lectura un libro escrito. Aun podría haber disputa sobre si los libros de coro mutilados y modificados en cierta forma son substancialmente gregorianos ó tradicionales; pero no la puede haber respecto de si los libros mejor notados, pero despiadadamente *ejecutados* (así, á la letra) tal como hoy se practica, constituyen el verdadero canto gregoriano. La razón es obvia. El alma humana no es el hombre, pero tampoco lo es el cuerpo sólo. De ahí entiendo yo que cuando al canto llano actual se le llama gregoriano se comete una figura retórica de mala ley tomando el cadáver por el ser animado. Las notas constituyen el cuerpo; la manera de agruparlas ó separarlas, el enlace y desembarazo de los miembros; los signos que las relacionan, podrían compararse con los sistemas muscular y nervioso; pero todo ese organismo permanece inactivo mientras no se le anime con la insuflación del espíritu, que es el que vivifica; ó lo que es lo mismo, mientras aquella sucesión de notas no se interprete tradicionalmente, mientras á aquella vieja momia no se la resucite devolviéndola su propia alma.

Todo eso nos conduce como por la mano á sentar una definición completa del canto gregoriano comprendiéndole en todas sus partes. Diremos, pues, que es *la colección de melodías litúrgicas recogidas y ordenadas por San Gregorio Magno, enriquecida durante el curso de la Edad Media y posteriormente con arreglo á las bases de la tonalidad llamada antigua, y ejecutadas convenientemente.*

Decimos en primer lugar *recogidas y ordenadas por San Gregorio*, pues no consta que compusiera él nada, bien que haya razones potísimas para asegurarlo; tal declaran á lo menos versos antiquísimos en que se habla de melodías sagradas *quas B. Gregorius restaurarit et auxit*. Tal declaran los bajo relieves en que se figura al Santo Pontífice escribiendo neumas por inspiración ó asistencia divina. Y así lo dan á entender otras muchas conjeturas que se ocurren á cualquiera. Mas sea como quiera de lo dicho, es conocido que compiló lo existente y lo redujo á mejor forma. Según muchos, á él se debe la invención de los tonos, ó mejor *modos* plagales ó derivados

de los auténticos que venían usándose desde el tiempo de San Ambrosio en la Iglesia latina. Pase todo ello á título de curiosidad histórica. Lo indudable es que ese depósito sagrado se conservó íntegro, y con muy insignificantes diferencias, en los manuscritos de distintos países y épocas durante el curso de la Edad Media. Después ha sufrido alteraciones de monta en muchos libros de coro, ya por las varias formas de notación, hijas unas veces del capricho y casi siempre de la ignorancia, ya por la supresión de ciertas notas que se creyeron accidentales. Y aunque á veces presidió á esta obra de destrucción algún gusto artístico que se hubiera empleado más dignamente en interpretar las melodías en su primera forma, otras muchas se ocuparon en ellas manos pecadoras, con despiadado menosprecio de la tradición y de los más venerandos recuerdos. Nunca tal se hiciera de haberse tenido presente el singular encarecimiento con que la obra de San Gregorio se recomendaba á la piedad de los fieles. Porque de ese género de música dijo San Otón Cluniacense: «*Quod S. Gregorius divinitus datum, peritissimorum musicorum sanctissimorumque virorum ratione suaviori ac veraciori et naturali modulamine constat perfectum. Ex quo probatur quod S. Papa Gregorius plus omnibus per divinam gratiam hujus artis industriam sit adeptus.*» San Gregorio coleccionó sus melodías en un libro llamado *Antifonario centón*, donde se incluyeron, no sólo las *Antífonas*, sino todo género de piezas litúrgicas en uso. Y tan raro documento se conservaba autógrafo aún en el siglo X, según puede verse en aquellas conocidas palabras de Juan el Diácono, biógrafo del Santo: «...*flagellum quo pueris minabatur, congrua veneratione cum authentico Antiphonario reservatur.*» (*Vit. S. Greg.*, lib. II, cap. VI.)

Pero como queda dicho en la definición, bajo el nombre de canto gregoriano se comprenden también otras piezas posteriormente compuestas en la tonalidad y estilo gregorianos. Podría preguntarse aquí si hoy día, dado el estado de riqueza y abundancia de piezas litúrgicas, sería permitido añadir otras nuevas, ó convendría mejor adaptar á las palabras de los Oficios nuevos música tradicional, tal como lo han practicado algunos con aplauso. Desde luego la sustitución de las melodías antiguas con otras que se compusieran sobre

el mismo texto no tiene razón de ser. Ahora, en cuanto á los nuevos Oficios, no veo inconveniente en que se incorporen con música nueva al tesoro del canto eclesiástico, si bien después de un examen minucioso y bajo estrictas condiciones. Pero esto no pasa de ser una opinión particular; por lo demás, el asunto es de suyo muy delicado y quizá sólo definible por las autoridades eclesiásticas. Bien puede suponerse que lo dicho no obsta para que hubiese Academias ó Conservatorios donde se enseñase el canto gregoriano en todas sus formas, inclusa la composición, y que como obras de particulares se exhibiesen ante el público; antes bien sería de desear el cultivo de ese género de canto, y en ello ganaría la música religiosa moderna, que necesita ser encauzada para que no se extravíe. Sé también que no todos los que á estas materias se dedican juzgan con tan amplio criterio. Pero pregunto yo: ¿ha perdido nada el *Antifonario* de San Gregorio con que en siglos posteriores se hayan admitido en el culto eclesiástico melodías de nuestro San Eugenio, de San Otón, Guido, San Bernardo y Santo Tomás? ¿Se ha extinguido ya la vitalidad artística de la Iglesia? ¿No basta con que exijamos la sanción del tiempo para que lo nuevo éntre á formar parte del depósito sagrado?

En la última parte de la definición se incluye lo que hemos llamado elemento formal; y así considerado el canto gregoriano subjectivamente, es aquella manera sencilla de orar cantando, con naturalidad y sin extorsión alguna, teniendo en cuenta sus sobrios adornos, uniendo las partes que están ligadas y separando las que deben serlo, de modo que se consiga la perfecta inteligencia de la letra y esa animación de todo cuerpo bien organizado que se muestra en la regularidad de sus movimientos, la cual en el canto constituye el ritmo. Las notas, ó sea el elemento material del canto gregoriano, sin este otro, sería lo que hoy llamamos canto llano, y esto otro sin lo primero vendría á ser como un alma en cuerpo mutilado. Y aunque puede decirse que un cuerpo en que se han suprimido algunas partes tiene su relativa perfección con tal que esté animado del soplo de vida; como á propósito de las diversas notaciones, ó mejor versiones, se discute hasta donde llega lo esencial, se ve claro que es ma-

teria ocasionada á admitir como relativamente perfectos libros de notación conocidamente deforme. Lo cual nos induce á elegir lo más seguro si lo tenemos á mano: y de esto queda ya dicho lo suficiente.

Con referencia á sus elementos visibles, puede dividirse el canto gregoriano en simple ó sencillo, complejo y medio; división sólo motivada por razones de orden y método, pero no sin su fundamento debido. Hay piezas litúrgicas cuya notación es estrictamente silábica, correspondiendo casi siempre una nota á cada sílaba del texto. En este grupo se incluyen también aquellas melodías en que de cuando en cuando se ven desperdigadas algunas fórmulas elementales. Tal sucede en la mayor parte de los *Himnos*, *Antífonas* y *Credos* de las Misas, así como en las *Secuencias*, y por regla general en toda melodía compuesta para masas corales ó para el pueblo.

Otras veces se ven las notas aisladas, entreveradas con fórmulas, de tal modo que parecen como accesorias las últimas, siendo la base la notación monosilábica. En este segundo grupo comprendemos muchas *Antífonas* de la Virgen, algunas piezas de procesiones, y generalmente la parte encomendada á los cantores en los cantos populares dialogados.

Y finalmente, hay melodías ricas en series de notas ascendentes y descendentes, correspondiendo con frecuencia muchas de ellas á una sola sílaba, lo que suele hallarse en los *Introitos*, algunos *Kiries*, los *Graduales*, particularmente en sus *Alleluyas*, responsorios de procesiones, etc.... Dícese, y es de creer, que eran el encanto de nuestros antepasados. Dios nos guarde, pues, de juzgar inútiles tan sutiles adornos, que, según se verá más adelante, tenían y deben tener hoy muy alta significación.

Esa división de que no hallo vestigios en los tratadistas no carece de razón de ser para el que considera la utilidad del método progresivo que adoptamos en nuestras tablas de ejercicios. Podría hacerse otra división que coincidiese con la anterior mediante la clasificación en *fácil*, de *mediana dificultad* y *difícil*, correspondientes á las tres clases antes enunciadas.

Las claves en que está escrito el canto gregoriano son únicamente las de *fa* y *do*. Sabido es que los neumas por sí no tenían significación conocida, y que en las Escuelas y Aca-

demias de música se empleaban las letras del alfabeto cuando no se cantaba texto litúrgico, procediendo de esta manera:

A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g. aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg.; equivalente á: La si do re mi fa sol, 8.ª la si do re mi fa sol, 8.ª la si do re mi fa sol.

Así nuestros *fa* y *do* resultaban ser la *F* y *C* de los antiguos, y con esas letras designaban en los manuscritos neumáticos (aunque hay muchos sin clave ninguna), ó bien el punto de partida cuando aún no se usaban líneas, ó el sonido correspondiente á la línea encabezada con ellas. En los dos postreros siglos de la Edad Media esas claves ó letras iniciales adoptaron las formas en que las presentamos.

En el canto gregoriano se conserva también el uso del tetragrama porque, á más de ser lo tradicional, no hay razón ninguna para sustituirle por el pentagrama. Es elemental que mejor se abarcan de una mirada cuatro líneas que cinco, y se comparan más cómodamente allí los intervalos; de donde resulta la mayor facilidad de repentizar. Guido de Arezzo elevó la escritura musical á un grado notable de perfección, y ya desde entonces, aunque se conservaron las notas antiguas, se intercalaron en las cuatro líneas del tetragrama, suficientes á contener las melodías más altas; pues si, por ventura, subían más de lo ordinario, con un simple cambio de clave se evitaba que se extraviaran las notas en campo libre.

Se ha de advertir antes de dar fin á este capítulo que uno de los mayores abusos y de más perniciosos resultados en el canto litúrgico ha sido la sustitución de la tonalidad antigua por la moderna. La base de la tonalidad antigua está en la escala diatónica con exclusión de todo cromatismo; así, los sostenidos sobre las notas *do*, *fa* y *sol*, que se ven distribuídos á granel en algunos cantorales, se han de tener por excusados, porque destruyen la tonalidad propia del canto gregoriano. Sólo es permitido el uso del *sí bemol* accidentalmente, y en los pasajes donde se halla indicado en los manuscritos antiguos y las versiones autorizadas. Lo contrario es forjarse la tradición, no buscarla donde se encuentra.

Suele decirse candorosamente que el oído exige aquellas alteraciones. Mas no lo dirá quien no confunda la educación

del oído con su naturaleza. El oído educado ó acostumbrado á la tonalidad moderna, siente al pronto repugnancia ó extrañeza al percibir un *do* natural del primer tono, que, según exigencia puramente convencional de la música moderna, debería ser sostenido. Pero por delicada que sea la organización del oído, acaba en breve por amoldarse á lo que con apariencias de dureza es razonable y legítimo. Yo conozco personas á quienes la menor desafinación produce el efecto de un alfilerazo, y con estar engolfadas en la música moderna, no sólo toleran sino que hallan sus delicias en la tonalidad gregoriana. Eso sí, para el que no esté acostumbrado la primera impresión es de extrañeza; sucédele el encanto de la novedad y del arcaísmo, y luego le toma á uno por asalto y se pega cariñosa y fuertemente al oído, y quedan allí zumbando, sin que se pueda remediar, ecos y vibraciones de otras edades. Y es que ya no sólo la imaginación recorre con libre vuelo los campos de lo pasado, sino que se aspira el hálito, se sienten los estremecimientos y transportes de aquellos seres con quienes nos une una misma é inquebrantable fe. Y es que cuando se sabe cantar como ellos, ya no hay barreras para el pensamiento, ni relación de tiempos y lugares, sino que nos creemos congregados en espacios infinitos y que nuestro canto es la respuesta al suyo.

Quiero decir, por si no lo llevo dicho, que la tonalidad gregoriana no es *contra* ni *præter naturam*, sino la más conforme á nuestra naturaleza por lo mismo que no está desfigurada ó realzada (como se quiera) con los artificios del cromatismo. En el mero hecho de llamar tonalidad moderna á la que ahora se estila, debe optarse por uno de los dos términos siguientes: ó no había música antes que aquélla se introdujera, ó la tonalidad antigua era musical, y en su consecuencia conforme á las leyes de la percepción auditiva. Sino que dirá alguno que había música, pero música bárbara, hecha, no para el oído, sino para el gusto ó el olfato, por ejemplo. Exactamente igual que pudo ó puede haber una edad en que se discurra con los pies. El sentido común sabe á qué atenerse en la elección de uno de los términos propuestos.

Por algo dijimos al principio que son cosas distintas la

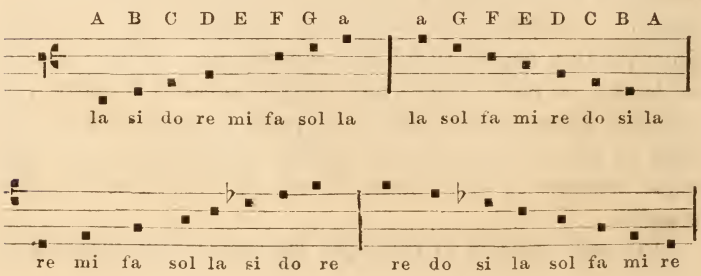
educación y la organización del oído humano. La organización es indiferente en todo aquello que no pugna con su naturaleza: recibe lo que le dan; pero tanto y tales cosas se le pueden dar, que al cabo llegue á estragarse ó amanerarse, efectos ambos, respectivamente, de la mala ó mal dirigida educación. Esta, pues, debe ser la reguladora de nuestras sensaciones, no olvidando que si el gusto artístico nace y vive embrionario en muchos, luego se forma y pule con la costumbre y con el auxilio de la inteligencia.

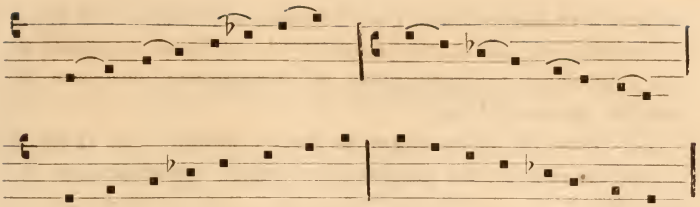
Hemos querido hacer hincapié en este punto, porque la transición de una tonalidad á otra viene á ser á manera de horcas caudinas para los principiantes, precisados á luchar á un mismo tiempo con las dificultades técnicas y quizá con cierta repugnancia nacida de falta de hábito, cuando no de hábitos opuestos contraídos.

Escalas é intervalos.

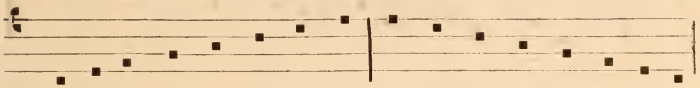
Los ejercicios prácticos de esta lección van enderezados á que el discípulo adquiera la facilidad de lectura y solfeo que son menester; por lo cual se descuidan todavía las reglas rítmicas, bien que en punto á la tonalidad no he querido transigir en nada. La razón es obvia: el principiante tiene ya noticia de la tonalidad gregoriana, pero no así del ritmo.

Lo mismo en ésta que en las demás lecciones, convendrá que el profesor vaya poniendo ejemplos de cada clase, ya que aquí no presentamos más que un *specimen*.

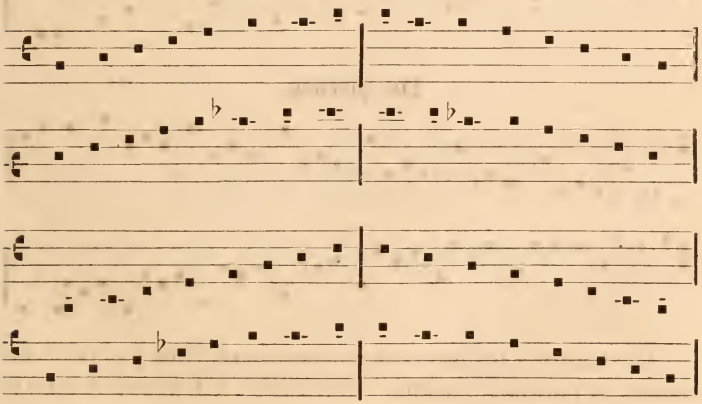




La anterior escala se transportó á *do* entre los siglos XI y XII. Se encuentran algunas piezas litúrgicas transportadas de esa suerte ú originariamente escritas así:



A continuación presentamos las mismas escalas con una simple variación de clave. Y esto porque en el canto gregoriano, á diferencia de lo que sucede en la música moderna, sólo conduce al conocimiento de las notas en su distinta ordenación y clave. En los cantos de mucha extensión, sobre todo en algunos *Graduales*, vagan muchas veces las notas fuera del tetragrama, y es preciso que á nadie coja de sorpresa cuando lleguemos á esos casos.

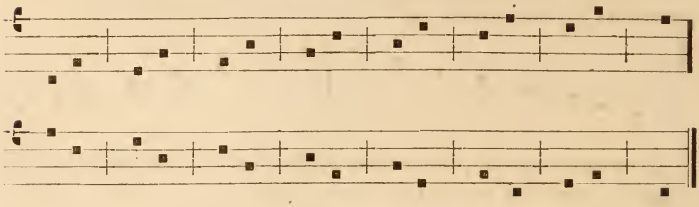


Desaparece toda dificultad en tales casos con suponer mentalmente líneas adicionales representadas por una rayita, é ir contando de grado. Del mismo modo que se ha

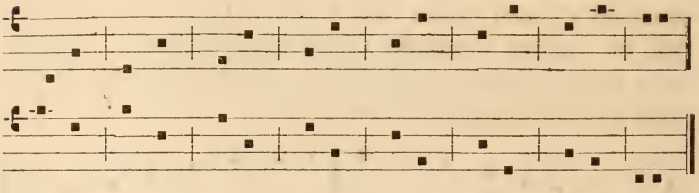
adoptado el heptagrama para la música moderna y el tetragrama para el canto gregoriano, pudo haberse escogido en uno y otro caso el septegrama, el decagrama, etc., etc. Es cuestión de comodidad.

La clave de *fa* en segunda línea coincide con la de *do* en cuarta, por lo cual juzgo ocioso poner ejercicio especial para ella.

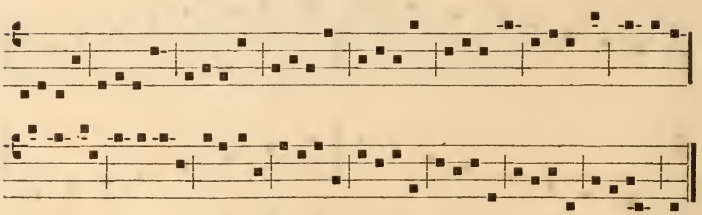
Intervalos de tercera.



De cuarta.

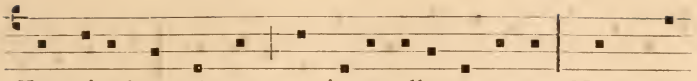


De quinta.

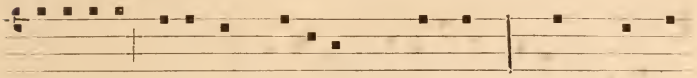


En cuanto á los intervalos de sexta, séptima y octava, los omitimos porque no suelen ocurrir tales saltos de notas en el canto gregoriano. Como resumen de todos ellos, y á título de curiosidad, reproducimos á continuación un ejercicio de Herman Contracto, de uso frecuente en las escuelas antiguas.

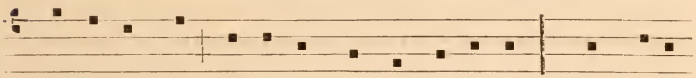
EX HERMAN. CONTRACT.



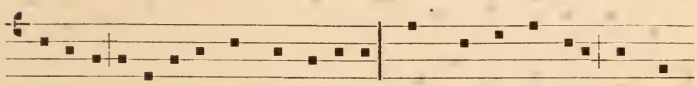
Ter tri-a junc-tórum sunt intervalla so-norum. Nam nunc



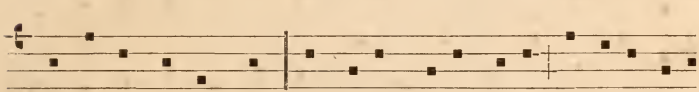
unisonos exæquat vocula phtongos: Nunc pro-pe



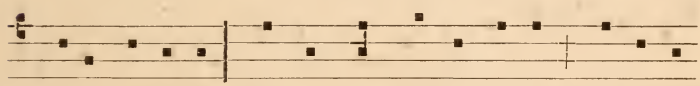
con-sí-mi-lem discérnit limma canorem: Nunc tonus



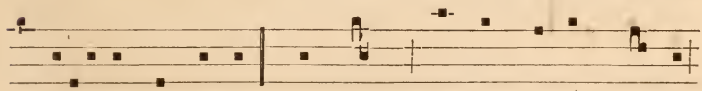
affini tribuit discri-mina voci: Nec-non as-si-due con-jún-



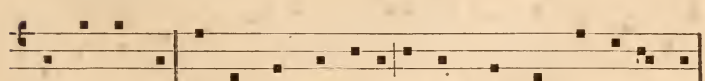
cti limma tenus-que: Et du-o sæ-pe to-ni pariter si-bi



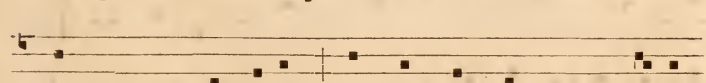
conti-nu-a-ti: Sæ-pe-que dul-cí-sonas moderans



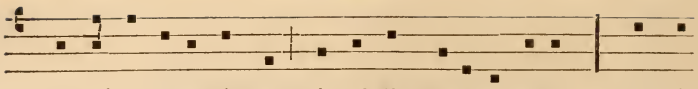
diatessaron odas: Et crebro gra-te mulcens aures



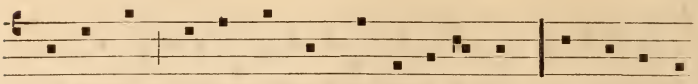
di-a-pénte: Interdumque toni bino cum lim-ma-te terni:



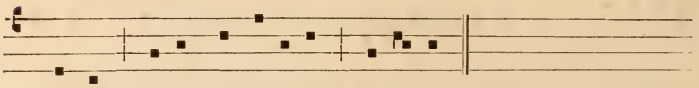
Ac quando-que tonis con-ne-xum limma quaternis:



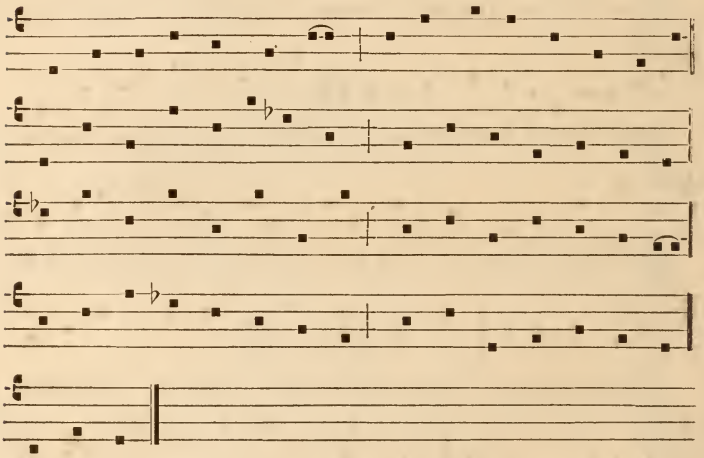
Hæc si voce no-tis-que simul dis-cérnere noris: quamvis

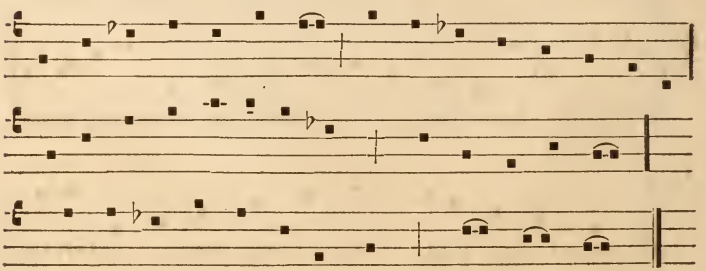


distinctum po-tes his mox pángere cantum, discernendo

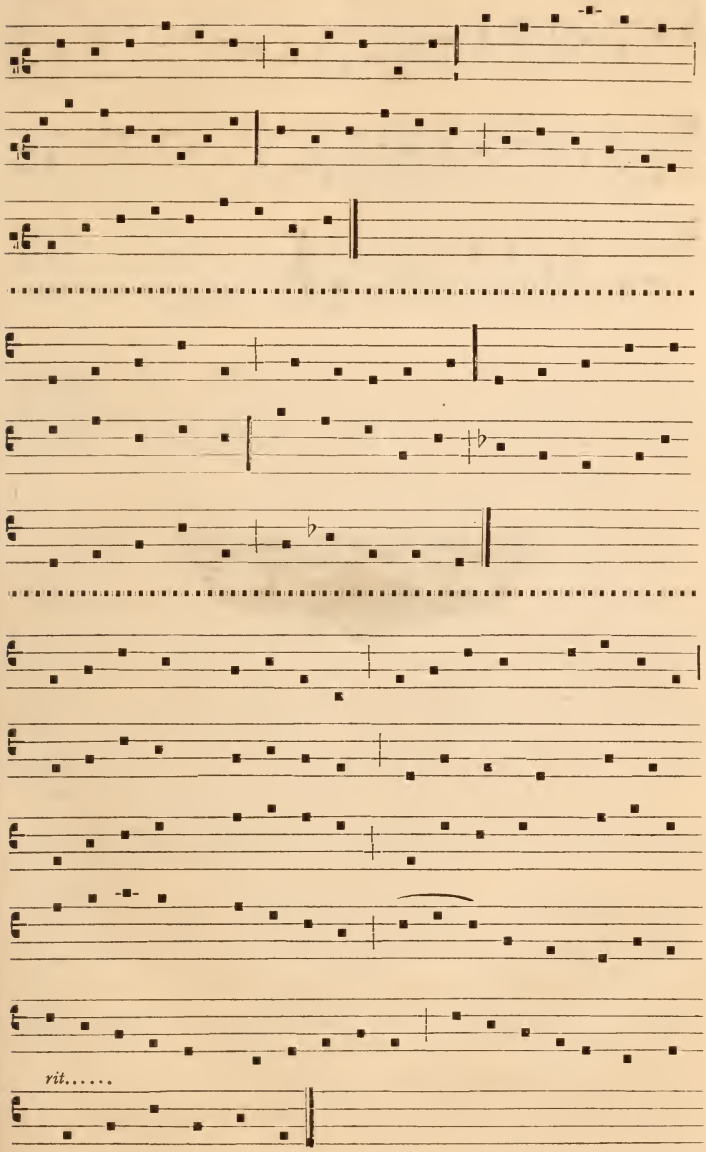


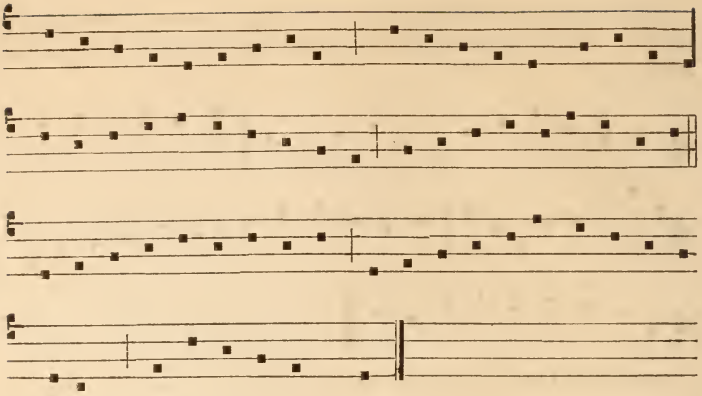
thesin sine præcentore vel arsin.





Los ejemplos siguientes son de ritmo menos simétrico y ofrecen más caracterizada la vaguedad tonal de las piezas antiguas:





CAPITULO II

NOTAS SIMPLES Y FÓRMULAS

Ya queda dicho que hay en el canto gregoriano, fuera de las notas simples ó aisladas (▪ *punctum*, ▪| *virga*), agrupaciones de ellas que á su vez pueden ser sencillas ó complicadas. Tales agrupaciones, conocidas antiguamente con el nombre de sílabas musicales, como se verá en este mismo capítulo, tienen cada una de por sí nombres particulares que también nos legó la tradición, designándose genéricamente con el de fórmulas. Estas, cuando son *sencillas* ó *elementales*, constan de dos ó tres notas, rara vez de más, y las *compuestas* ó *complicadas* resultan ser á manera de encadenamiento de aquéllas, unas con otras. Véanse á continuación:

Podatus ▪▪ Esta figura se lee de abajo hacia arriba, y consta siempre de dos notas más ó menos distantes entre sí y ligadas formando un todo.

Flexa, clinis, y mejor clivis ▪▪ Fórmula inversa de la anterior, y compuesta, como ella, de dos notas aunque descendentes.

Scándicus ▪▪▪ Viene á ser el *podatus* adicionado con una virga. Es decir, grupo ascendente también. Podría referirse esta fórmula á las *compuestas* por constar de un *podatus* y una nota simple ó *virga;* mas esto no sería lógico modo de proceder, dado que, según nuestra definición, las fórmulas compuestas resultan de fórmulas, y no de notas simples.

Salicus ▪▪▪ Es el *podatus* con la nota adicional al principio, y no al fin.

Climacus Consta de una *virga* y una serie mayor ó menor de notas en forma de rombo. Estas tienen por objeto generalmente hacer más asequibles y suaves las transiciones.

Torculus Tendremos esta fórmula en todo grupo de tres notas unidas, con tal que la segunda sea más alta.

Porrectus Es la inversa del *tórculus*, ó sea reunión de tres notas en que la segunda es la más baja. Debe notarse aquí la particularidad de las dos primeras, que aparecen indivisas: así conservan mejor su carácter primitivo, y es laudable, por tanto, el acierto con que los benedictinos han respetado esa forma en su Gradual y demás libros de canto. Nosotros la respetamos también por idéntica razón y porque aún se encuentra en la mayor parte de los cantorales españoles.

Epiphonus y Cephalicus Aunque con menos frecuencia, se encuentran también en los libros. La primera se lee de abajo hacia arriba, y la segunda viceversa. En una y otra fórmula el rasguito ó media nota en que terminan es una nota *licuescente* (*liquescit*); es decir, que pierde gran parte de la intensidad que le correspondería como nota ordinaria.

Aun hay otras fórmulas simples cuyo conocimiento no es necesario, porque á todas sirve de base alguna de las ya referidas. No obstante, y aunque sólo sea á título de curiosidad, las incluímos á continuación. Tales son: *Pes* ó *podatus subbipunctis* *Ancus* ó (1) *Strophicus* *Pes strophicus* *Tórculus resupinus* *Clivis-stróphica* *Clímacus resupinus* .

En cuanto á las fórmulas compuestas es fácil reconocerlas en sus elementos simples, y podrían multiplicarse indefinidamente con sólo combinar las anteriormente dichas. Por lo mismo es difícil y enojoso asignarles nombres particulares; basta hacerlo con las dos siguientes.

Scandicus flexus que viene á ser la yuxtaposi-

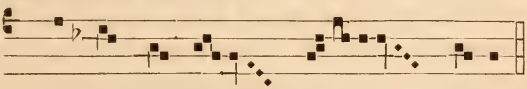
(1) Los benedictinos distinguen esta fórmula del *clímacus* haciendo más diminutos los rombos. Nosotros las diferenciamos señalando con una estrellita el *ancus*.

ción de un *podatus* y una *clivis*, de tal suerte que la última esté más alta.

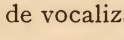
Pressus Tiene lugar cuando en la unión de dos fórmulas la segunda tiene por punto de partida la última nota repetida de la primera.

En la notación neumática se representaban todas esas fórmulas con acentos combinados, tal como pueden verse en los cuadros del apéndice.

Acaece también, y no rara vez, que se complica esa combinación por modo extraordinario con la proximidad de muchas fórmulas de las que hemos llamado simples y compuestas, formando, como quien dice, una red ó cadena capaz de infundir miedo al más sereno y valeroso cantor. Véase por ejemplo:



Pero tampoco esto ofrece dificultad alguna que deje de vencerse con lo dicho, pues siempre aparecen suficientemente desligados los elementos para que se puedan reconocer y distinguir unos de otros. Esto dicho sea en cuanto á su conocimiento, que, por lo demás, la trabazón de su organismo consiste en la manera de vocalizar, que se estudiará al fin de este capítulo.

Podrá ser que á alguno no se le alcance la utilidad y le parezca ociosa la tarea de retener en la memoria tan exóticos nombres. Dos cosas conviene tener en cuenta para desechar tan equivocado concepto: la primera, que se trata del tecnicismo de un arte, y tecnicismo conservado por tradición; la segunda, que ese conocimiento es indispensable para descifrar y leer manuscritos neumáticos. El que en uno de éstos tropieza con signos como los siguientes,  , tiene mucho adelantado con saber que la primera de las figuras indicadas es una *clivis*, la segunda un *podatus*, luego un *tórculus*, etc. Con eso sabe aproximadamente, cuando no con certeza, su significación, las notas que representan aquellos signos una vez conocido el punto de partida. Ofrece además

ventajas positivas para el estudio metódico del ritmo gregoriano.

Los antiguos ponían un cuidado esmeradísimo y sumamente minucioso al trazar los neumas de su escritura musical; pero más que todo encarecían con singular apremio que se guardasen en el trazado de las fórmulas las distancias respectivas, dando así á entender cuánto les iba en ello á los cantores, y cuánto dependía de aquel cuidado la buena ejecución. Así es como se ven los manuscritos y facsímiles que conocemos, ostentando hasta en sus menores detalles una pulcritud y nitidez admirables. Ni podía suceder de otro modo si habían de ser atendidos los repetidos consejos de San Bernardo, que decía: *Caveamus ne neumas conjunctas disjungamus vel disjunctas conjungamus.* Lo mismo recomendaron con otras palabras muchos didácticos. Quizá esta práctica no fué previsión en ellos: tal vez tenían su mira en las ventajas del momento; pero de una manera ó de otra prestaron grande servicio á la ciencia paleográfica, que de no contar con tan valiosa ayuda habría tenido que demandar tiento y paciencia.

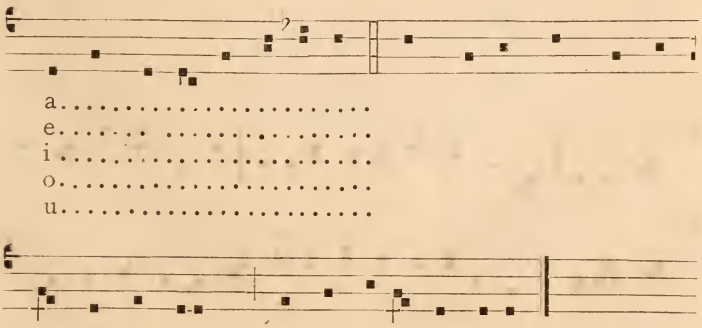
Ejercicios prácticos de fórmulas simples y compuestas.

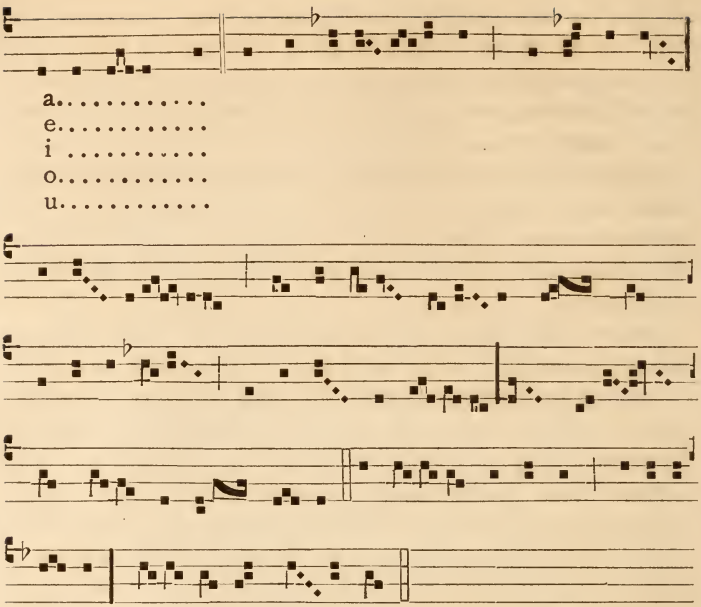
Advertencias. *Primera.* Debe exigirse al discípulo que designe las fórmulas con sus nombres.

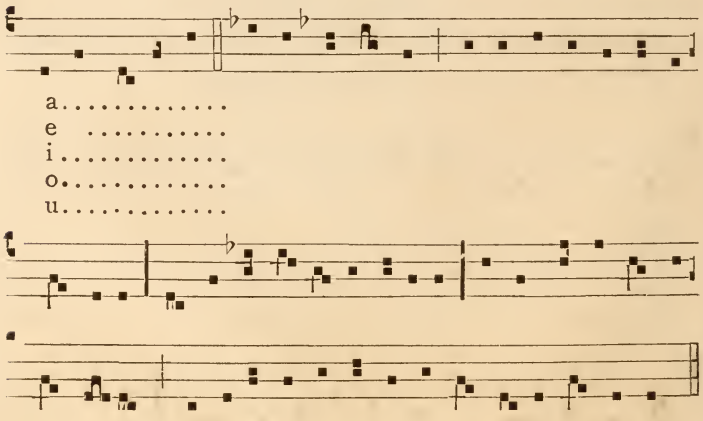
Segunda. Si el discípulo se muestra práctico en el solfeo con cualquier clave, es preferible que desde luego pase á cantar las fórmulas de que se trata con las cinco vocales del alfabeto. En caso contrario, se alternará el canto de las notas y de las vocales. De todos modos el estudio por las vocales no se puede omitir, sino antes conviene generalizar el procedimiento á otros ejemplos y ensayos de melodías gregorianas, porque es el único modo de adquirir una pronunciación clara y correcta del texto litúrgico, y de aprender á enlazar ó ligar los sonidos. Al efecto se cantará primero cada fórmula con todas las vocales una á una, luego varias fórmulas con sola una vocal ó todas aquellas con sólo ésta; primero despacio, y después cada vez más movido; unas ve-

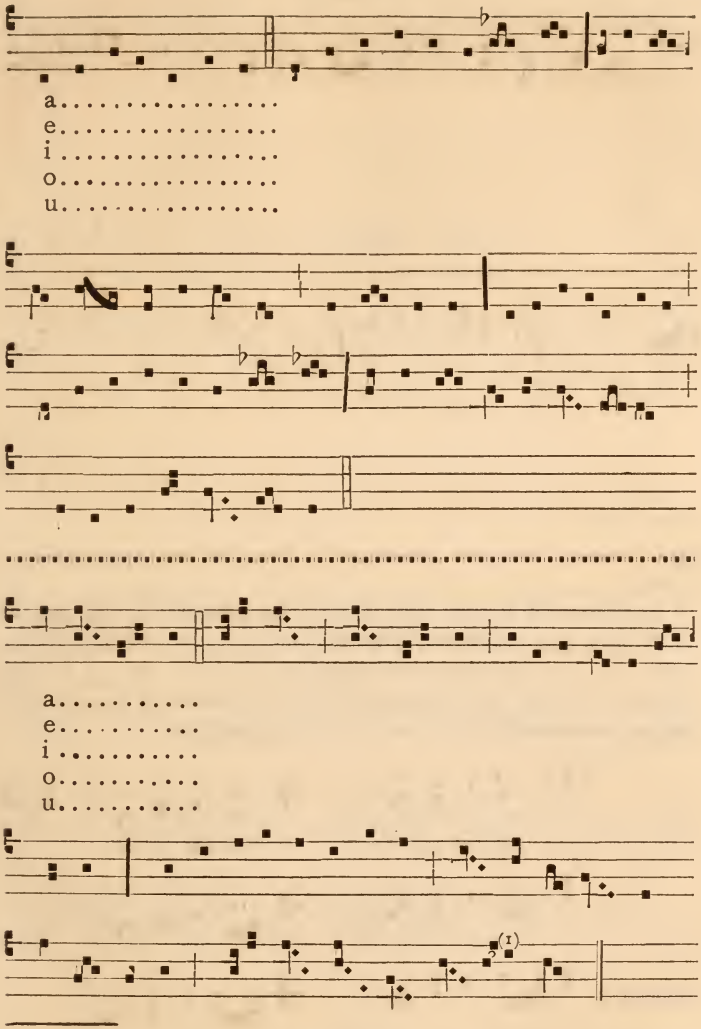
ces fuerte, otras piano, y así sucesivamente, cuidando ante todo que la prolación de las notas se haga con suavidad y casi resbalando sin impulso nuevo en la voz, que pueda entenderse interrupción, mientras dure la misma sílaba ó letra. Todo cuanto en este sentido se ejercite el discípulo será poco; pues al fin de esta lección, que ha de prolongarse muchos días en la práctica (y aun conviene que mientras dure el noviciado del arte), debe sacarse por fruto una perfecta flexibilidad de la voz, de modo que se acomode á todo género de inflexiones.

Tercera. Las vocales deben oirse con su sonido propio, bien determinado é inconfundible, y su prolación será natural, serena y sin gangosidades. De este modo se conseguirá hacer inteligibles, sin esfuerzo ni afectación, las palabras cuando se haya de cantar con ellas. La mejor y más fácil manera de dar continuidad y carácter propio á las vocales en el canto, no menos que el claro-obscuro, natural suavidad y timbre de uniforme *color* en las fórmulas continuadas, es emitir la voz fijando la lengua en la parte inferior de la boca y manteniéndola (la lengua) inmóvil mientras no haya que pronunciar otra sílaba. Así se prolongan las vocales en toda su integridad y pureza, sin que les perjudiquen las pausas necesarias ni las detenciones momentáneas. Sirva, pues, esta advertencia de regla práctica lo mismo en los ejercicios de la presente lección que en todas las demás y en la ejecución propiamente dicha de las piezas litúrgicas.

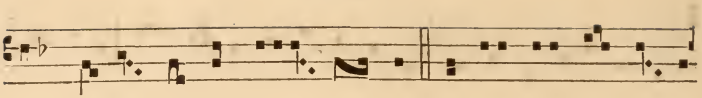



a.....
e.....
i .....
o.....
u.....

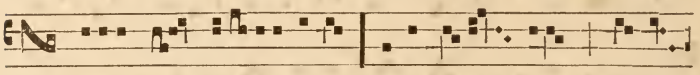

a.....
e .....
i.....
o.....
u.....



(1) Aun no tiene noticia el lector del nuevo signo que motiva esta nota. Entre los signos de adorno del canto gregoriano contaban los antiguos uno llamado *quilisma* ó *nota volubilis*, que servía para enlazar intervalos de *tercera menor*. Es decir, que ocupaba el lugar del *si* en el intervalo *la - do*, y el de *mi* en *re - fa*. Neumáticamente se representaba por una breve ondulación, y el P. Pothier la ha querido figurar por medio de una nota estriada, habiéndola reducido otros con menos escrúpulo á



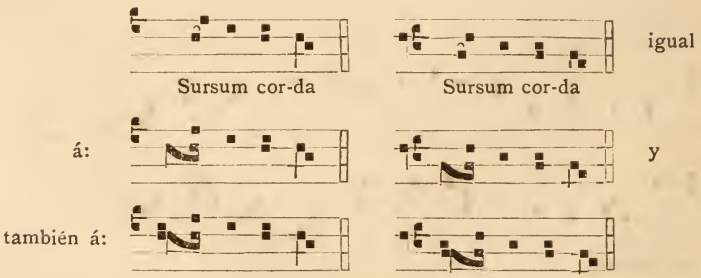
a.....
e.....
i.....
o.....
u.....



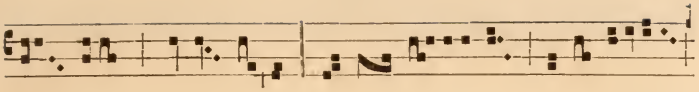
a.....
e.....
i.....
o.....
u.....

nota ordinaria. Nosotros adoptamos la forma en que aparece en el ejercicio.

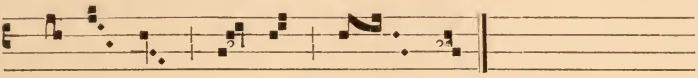
El *quilisma* no es nota, sino un signo representativo de una especie de mordente que no pudieron aclimatar, entre las *voces barbáricas* de los francos, los cantores romanos enviados por el Papa á petición de Carlomagno. He aquí ahora la equivalencia del *quilisma* tal como la presenta el sabio benedictino en sus *Mélodies grégoriennes:*



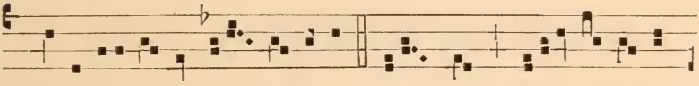
En cuanto á su ejecución, la dificultad estriba precisamente en que debe hacerse con la rapidez del mordente de la música moderna. Mas como no es fácil obtener esa rapidez uniforme en un coro numeroso, aconsejan los autores que en tales circunstancias se cante el *quilisma* como una nota ordinaria cualquiera, es decir, como un *punctum*. Sin embargo, el cuidado y la perseverante práctica pueden vencer mayores dificultades.



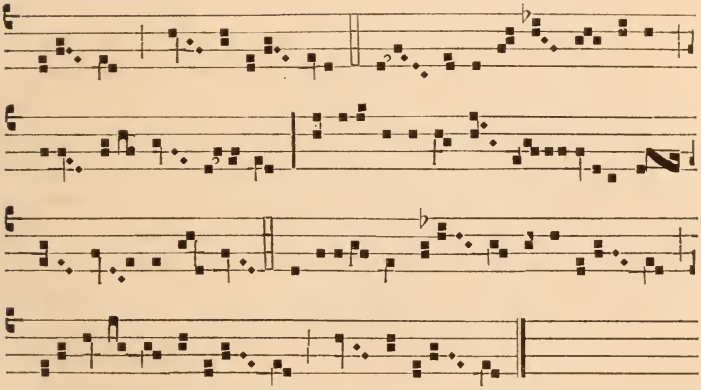
a.....
e.....
i.....
o.....
u.....



.....



a.....
e.....
i.....
o.....
u.....



CAPÍTULO III

ESTUDIO PREPARATORIO DEL RITMO

CURANDUM *est ut verba quæ cantantur planè perfecteque intelligantur*, dijo el gran Benedicto XIV; y lo que él, y antes otros Pontífices y Concilios habían dicho autoritativamente, dando una regla de conducta á los cantores y á los que presiden el coro, nos lo repite á todas horas la razón natural.

La música puramente instrumental tiene su lenguaje propio, y en medio de su vaguedad posee virtud suficiente para sugerir sentimientos piadosos, inspirar santo recogimiento y los anhelos de la plegaria religiosa; pero cuando la música va acompañada de letra, ó ésta huelga como cosa inútil, ó es deber del compositor enaltecerla con la magia del acento musical, estableciendo entre ambos elementos un verdadero consorcio, no sin cierta independencia y vida propia; esto podrá ó no ser el credo wagneriano, pero de seguro es el credo de la razón.

¿Que la letra es detestable y que no debe esclavizarse la música para darle importancia?—Pues hace mal el compositor que se la da.—¿Que de todos modos nos vamos por la pendiente del wagnerismo crudo, de la melodía sin fin y del género imitativo? No veo la consecuencia. Antes creo que se pueden evitar estos y los otros escollos con que no se componga una aria de teatro en vez de una plegaria religiosa, ni un vals por un motete, ni un *allegro* de sinfonía en lugar de un *Gloria* de Misa.

El principio general establecido nunca tiene tan inmediata y urgente aplicación como cuando las palabras que se cantan son ó inspiradas por Dios ó escritas con su especial asistencia, y veneradas y proferidas por tantos labios de héroes cristianos. Entonces la letra es lo principal, la música lo accesorio; ésta debe animar y dar vida á la otra, como dice San Agustín; hacer patente la *vis motiva* que la letra en sí tiene, pero cuya eficacia no llega hasta nuestra flaca naturaleza si no es con ruidos de alborozo y estrépito. Tal es la doctrina de la Iglesia y la del sentido común. Por eso en el canto gregoriano la letra es la que señala el camino y dirige los pasos con sus acentos y pausas, y la música se amolda á los unos y las otras con sus tonos y cadencias, contribuyendo de esta suerte á una declamación sonora, variada y agradable, enalteciendo relativamente á nosotros y fecundizando en cierto modo la palabra santa: *cantus sensum litteræ non evacuet sed fecundet*, que decía San Bernardo.

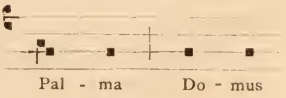
Digámoslo de una vez: en el canto gregoriano las notas musicales no tienen en sí valor apreciable ninguno, sino que todo lo reciben de la letra que se cante, con lo cual hay de sobra para considerar el estudio de la lectura como preparación necesaria para el del ritmo.

¿Necesitaremos para ello internarnos en el laberinto de las reglas cuantitativas? No, porque en la Edad Media cayeron en desuso para la lectura de los versos, y tratándose de prosa popular nunca han hecho falta, y porque en los preceptistas sobre el canto gregoriano no hallamos el más leve vestigio de tales lindezas.

Bástanos lo que á ellos bastaba; es decir, llevar cuenta de los acentos y pausas ó cadencias. Los acentos dan unidad al discurso en cuanto agrupan en torno suyo, y con cierto género de dependencia, las sílabas no acentuadas. Pero con sola la distribución de acentos el período no pasaría de ser una cascada harmoniosa, pero incesante y monótona. Vienen después las pausas á hermosear y regularizar el movimiento, á hacer la caída más cadenciosa, á dar organismo conveniente á un todo informe. Del oportuno uso de esos dos elementos reguladores resulta la lectura artística, que, á más de contribuir poderosamente á la más clara percepción del texto,

aun prescindiendo de éste causa en nosotros emoción estética. Así, el oficio que desempeña el acento, tanto en las palabras como en las frases, es agrupar, mientras que las pausas distinguen, y á su modo clasifican, esas agrupaciones. Y es claro que aquí nos referimos al acento gramatical, porque, en realidad, basta su observancia para dar á la lectura toda la harmonía que necesita en su inmediata aplicación al canto. Lo demás entra naturalmente en el lenguaje enfático, que el instinto comprende sin otras reglas.

Consideremos ahora prácticamente el modo cómo realza el acento la sílaba á que se une. Al pronunciar la palabra *Dóminus*, naturalmente apoyamos la *ó*, y al apoyarla así ordenamos harmónicamente todas las sílabas de la palabra. Pues ese apoyo constituye lo que se llama *peso* (*pondus*) de la sílaba, que no en todas las palabras es el mismo. Para diferenciarlas sólo hay una regla prudencial que no por eso deja de ser segura.

Es evidente que cuando cantamos 

la sílaba *Pal* exige más detenimiento, mayor cantidad de momentos, más minucioso juego del órgano de la voz que la otra de la misma palabra y que la primera de *Domus*.

En el ejemplo citado podría argüirse con la particularidad que en él se advierte, y es que á *Pal* acompañan dos notas, ó sea una *clivis*, mientras que *Do* se canta con sola una nota. Pero eso que parece argumento contrario es confirmación de nuestro aserto, por ser práctica constante entre los antiguos hacer de una nota dos cuando se había de pronunciar una consonante pospuesta á la vocal y que exigía cuidado, como las *labiales*.

Si debajo de las notas que acompañan á *palma* hubiesen tenido que poner *cano*, por ejemplo, la *clivis* habría quedado reducida á una nota simple, como en el segundo ejemplo. Y debe tenerse en cuenta lo dicho para que no nos cojan de nuevas ciertas diferencias que se advierten en los manuscritos, y que no lo son en el fondo. Es notorio que las más insignificantes circunstancias de notación de los manuscritos

antiguos han desorientado á veces á los neumatistas poco considerados ó parciales, llegando al extremo de ver variantes ó discrepancias allí donde sólo había omisión de notas sobrentendidas. Así hemos tenido ocasión de comprobarlo á vista de muy diversos manuscritos sobre los neumas antiguos del *Justus ut palma florebit*. La versión corriente en ellos es ésta:

Mas como en ciertos manuscritos faltara la segunda nota de *Pal* é hiciesen el mismo hallazgo respecto de otros textos, atreviéronse algunos á dar por sentado que los manuscritos no están de acuerdo unos con otros. Y total, sólo era que como la práctica aconsejaba que se hiciese el *epiphonus*, podía omitirse impunemente en la escritura, sustituyéndole con la nota simple (1).

Así, pues, la regla prudencial á que aludíamos antes consiste en detenerse en cada sílaba tanto cuanto fuere menester para su perfecta dicción, y la diferencia que resulta del valor de las sílabas no obedece á otras teorías cuantitativas, ni se mide por duplos ó cuádruplos ú otra unidad determinada.

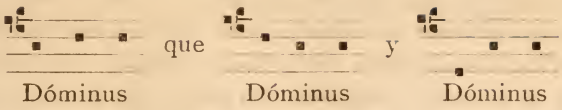
De donde resulta también una teoría que no está en consonancia con el parecer del vulgo, es á saber: que para marcar el acento en el canto no se requiere elevación de tono, sino cierto impulso de la voz y el apoyo correspondiente al *peso* de la sílaba. Esta opinión la ha sostenido ya con su habitual aplomo y lucidez un ingenio español benemérito de las letras patrias, y es verdad del dominio público que ya no necesita discusión (2).

---

(1) Tampoco el *tórculus* inicial figura en todos los manuscritos en idéntica forma; pero las diferencias son tan accidentales que en nada desfiguran el diseño melódico, tal como puede verse en uno de los cuadros finales.

(2) Vid. los *Diálogos literarios* de D. José Coll y Vehí.

Lo mismo puede decirse



lo que se necesita entonces y en todos los casos, es que en los ejemplos transcritos no se oiga efecto parecido al de *Domínús* ó *Dominúús*. El defecto más capital en nuestra actual salmodia, es hacer que lo que debería sonar: *Dixit Dóminus Dómino meo*, suene: *¡Dixiit, Dóminúúús, Dóoóminóóó méee óóóó!...* etcétera. En todo lo cual el menor daño es que los que no tienen los pulmones á prueba de martillo no puedan seguir el coro durante muchos versillos seguidos; que, por lo demás, ¿quién puede tolerar lo que se ofusca la letra y los encuentros de los dos coros si, por ventura, cantan alternando, que es la mejor manera de cantar y la más conforme á la primitiva costumbre?

El otro elemento para la perfecta lectura son las pausas; mas de esto, en cuanto se ordena al canto, se tratará en la lección siguiente.

Por fortuna, muchas de las dificultades que encuentran para la lectura del latín los franceses y los de otros varios países, las tenemos nosotros vencidas con saber que, excepto alguna que otra consonante, lo demás se pronuncia como en castellano. La lengua francesa, por ejemplo, pone muchos tropiezos con sus reglas de acentuación y el modo de pronunciarse en ella ciertas vocales como la *u*, la *e*, no menos que con el detestable uso de omitir letras y desfigurar sílabas. De ahí que la simple corrección en la pronunciación latina les cueste tal vez más á los franceses que á nosotros las leyes superiores de la dicción. Es decir, nosotros tenemos muy abreviado el camino por esta parte.

Pero lo que por otra parece que va cayendo en desuso entre nosotros, es la clara y debida pronunciación de las consonantes, especialmente las finales que son al mismo tiempo labiales. Examinando los manuscritos se ve patente que ponían los antiguos esmeradísimo cuidado en este punto, y que no pronunciaban *surgan* por *surgam* ó *surgant*, *velin* por *velim*

ó *velint*, etc. Se deberá, pues, cuidadosamente hacer que suenen todas y cada una de las letras.

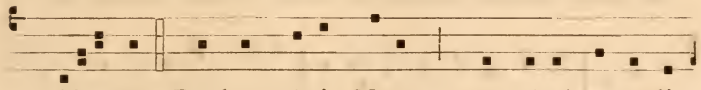
Cuanto se viene diciendo en este capítulo sólo tiene que ver con los conocedores de la lengua latina; ó lo que es lo mismo, no se puede imponer con perfección en el conocimiento del ritmo gregoriano más que á los que saben latín.

¿Hemos de excluir á los demás cantores? ¿Qué se hará donde no haya otros? En este caso, el menor mal es instruir á dichos cantores en los rudimentos de la pronunciación latina con ensayos sobre el terreno; es decir, sobre las piezas litúrgicas que hayan de cantar. Las personas que sin conocer la lengua latina están acostumbradas al rezo en el coro, como sucede á nuestras religiosas, tienen mucho adelantado con la distribución maquinalmente rítmica con que logran familiarizarse. Y en todo caso, los signos ortográficos son guía seguro en los libros de coro, por lo regular intachables en este punto. Por nuestra parte no omitiremos cuidado ni diligencia para que salga este libro escrupulosamente correcto y bien marcados los acentos en las palabras latinas que tengan más de dos sílabas; porque, tratándose de esas últimas, no hay cuestión sobre el acento una vez que no hay en latín palabras agudas. Aquí conviene advertir que ciertas palabras latinas de procedencia extraña, tales como Israël, Jerúsalem y otras parecidas, que en algunos puntos se acostumbra á hacer agudas, las acentuamos nosotros según las reglas generales y como si realmente fuesen voces latinas, por ser esa la práctica española y no haber razones plausibles para variarla.

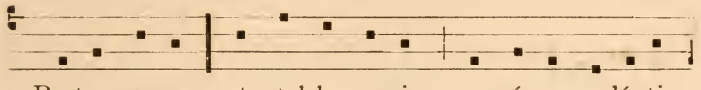
Atendido el descuido con que generalmente se pronuncia el latín, no estaría de más que, á imitación de otros autores, pusiésemos aquí por vía de ejercicio una serie de voces latinas; pero al fin es trabajo que puede suplirse sin desventaja con estudios privados, teniendo cuidado de pronunciar con claridad los ejemplos que uno se proponga y siguiendo el dictamen del buen oído para la separación y enlace de las palabras.

Por vía de ejercicio ponemos las cuatro antífonas de la Virgen y otras piezas litúrgicas, publicadas por los PP. Benedictinos. Sirvan ahora como de lecciones de solfeo y pro-

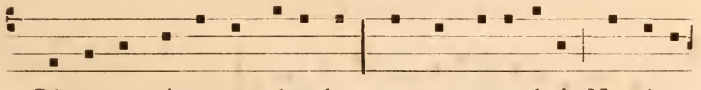
nunciación, porque en cuanto á su perfecta ejecución nada puede hacerse si no es previo el estudio del ritmo.



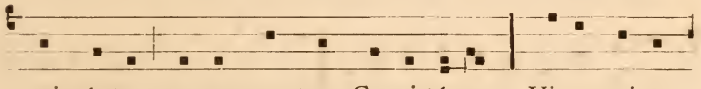
Al - ma Re-demptó-ris Mater, quæ pérvi - a cœ-li



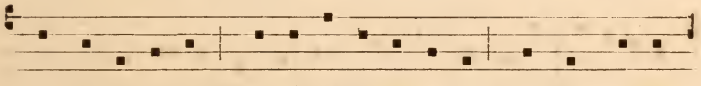
Porta manes, et stel-la maris, succúrre cadénti,



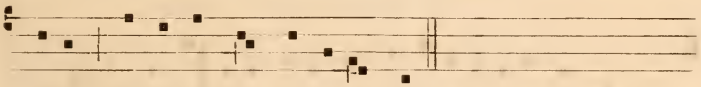
Súrge-re qui cu-rat pópu-lo: tu quæ genu-ísti Na-túra



mi-ránte, tu-um sanctum Ge-ni-tórem, Virgo pri-us



ac posté- ri- us, Gabri- é- lis ab o- re Sumens illud

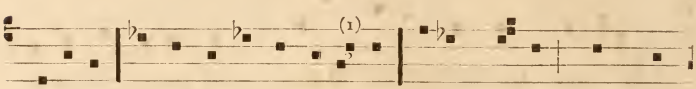


Ave, pecca-tó-rum mi-se-ré- re.

Ave, Re-gí-na cœ-lórum, A-ve Dómi-na An-ge-ló-

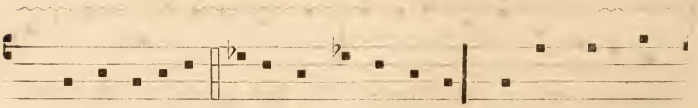
rum: Salve ra-dix, salve porta. Ex qua mundo lux

est orta: Gaude Virgo glo-ri- ó-sa, Super omnes spe-



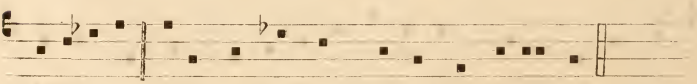
ci-ó-sa: Va-le, o valde decó-ra, Et pro nobis Christum

ex-ó- ra.

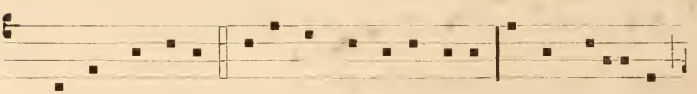


Regina cœli læ-tá-re, al-le-lú-ia, Qui-a quem me-

ru- í-sti por-táre, al-le-lú-ia, Re-surré-xit si-cut di-xit,



alle-lú-ia, Ora pro no-bis De-um, alle-lú- ia.



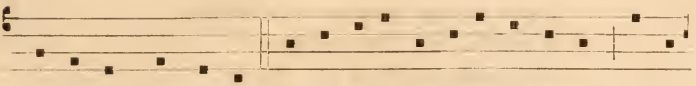
Salve, Re-gína, Mater mi-se-ri-córdi-æ, vi-ta, dulcé-do,

et spes nostra, sal-ve. At te clamámus exsúles fí- li- i

---

(1) Nótese que aquí el *quilisma* no enlaza una tercera menor, contra lo que constituye práctica constante. Puede nacer esta discrepancia de ser la pieza en cuestión relativamente moderna. De todos modos, para su interpretación obsérvese la regla general. Así, el intervalo *fa - la* enlazado por dicho signo viene á ser *fa - mi - fa - la*, ó *fa - sol - fa - mi - fa - la*.

Hevæ. Ad te suspi-rámus geméntes et flentes in hac



la-crymá-rum valle. E- ia ergo, advocá-ta nostra, illos

tu-os mi-se-ri-córdes ó-cu-los ad nos convér-te. Et Jesum

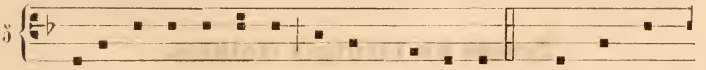
be-ne-díctum fructum ventris tu-i no-bis post hoc

exsí- li- um osténde. O cle-mens, o pi- a,

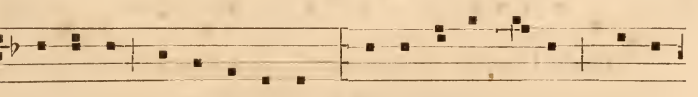
o dulcis vir-go Ma-rí- a.

Rhythmus ad Eucharistiam.

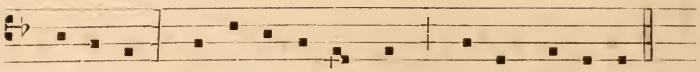
Auctore Divo Thoma.



Ad-o-ro te de-vó-te, la-tens Dé- i- tas. Quæ sub his



fi-gú-ris ve-re lá- ti-tas: Ti-bi se cor me-um totum



súbji-cit. Qui-a te contémplans to-tum dé-fi-cit.

Visus, tactus, gustus in te fállitur;
Sed audítu solo tuto créditur:
Credo quidquid dixit Dei fílius;
Nil hoc veritátis verbo vérius.

In cruce latébat sola Déitas:
At hic latet simul et humánitas;
Ambo tamen credens atque cónfitens,
Peto quod petívit latro pœnitens.

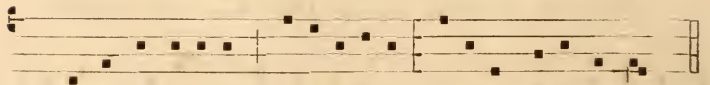
Plagas sicut Thomas non intúeor,
Deum tamen meum te confíteor;
Fac me tibi semper magis crédere,
In te spem habére, te dilígere.

O memoriále mortis Dómini!
Panis vivus, vitam præstans hómini:
Præsta meæ menti de te vívere,
Et te illi semper dulce sápere.

Pie pellicáne, Jesu Dómine,
Me inmúmdum munda tuo sánguine,
Cujus una stilla salvum fácere
Totum quit ab omni mundum scélere.

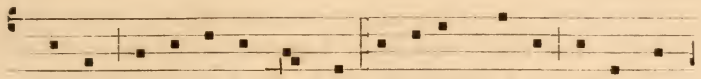
Jesu, quem velátum nunc aspício,
Oro fiat illud quod tam sítio:
Ut te reveláta cernens fácie,
Visu sim beátus tuæ glóriæ. Amen.

Preces ex Liturgia Gothica.



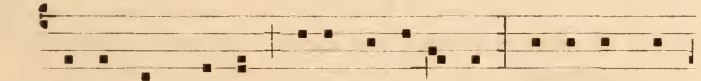
Atténde Dómine et miserére, quia peccávimus ti-bi.
Se repite el coro: Atténde.

℣ Ad te Rex summe, ómni-um Red-émptor, ó-culos



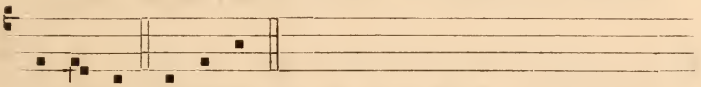
nostros sublevámus flentes: ex-áudi Christe supplicán-

tum pre-ces. Atténde.

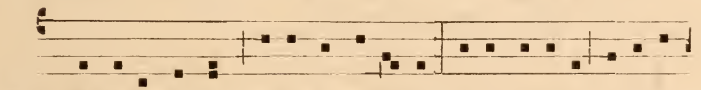


℣. Rogámus, De-us, tuam majestátem: áu-ri-bus sa-

cris gé-mi-tus ex-áu- di: crími-na nostra pláci-dus



in-dúlge. Atténde.



℣. Déxtera Patris lapis anguláris, vi-a salútis janu-a

cœ-lé-stis, áblu-e nostri máculas de-lí-cti. Atténde.

Advertencia. Lo mismo en estas preces que en las siguientes, tomadas también de la Liturgia gótica, y demás melopeas del mismo género en que la frase ó período inicial se repite á modo de estribillo después de cada estrofa, convendrá encomendar el estribillo á numerosas voces, y las

que hemos llamado estrofas por darles algún nombre, solamente á dos ó cuatro cantores, siendo preferibles en todo caso voces de niños, como más adecuadas á la suavidad y contraste.

No tienen esas piezas lugar determinado en nuestra actual Liturgia; pero nada obsta á que se les dé cabida durante el Ofertorio ú otra parte de la Misa, según aconseje la oportunidad.

Cuando se oyen en el templo tantas abominaciones instrumentales con que se pretende llenar los huecos de las ceremonias, no es mucho que recomendemos aquellas expansiones de la acendrada piedad de nuestros antepasados, que encienden el ánimo en el deseo de las cosas eternas con el fervor de subidos quilates y el incienso de nobles aspiraciones que respiran.

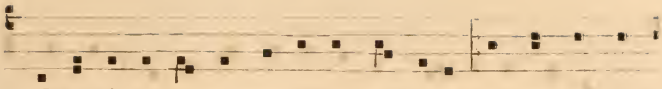
Mise-re-re et par- ce clementíssime Dómine pópu-lo

tu- o: * Qui-a peccá-vimus ti-bi

℣. Prostrá-ti omnes lácrymas produ- cimus: pandéntes

ti-bi occúlta quæ admí- simus, a te De- us véniam

de-póscimus. * Qui-a peccávimus ti-bi.

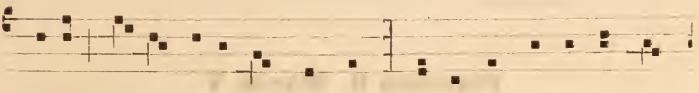


℣. O-ra-ti-ó -nes sa-cerdótum ác-ci-pe, et quæque pó-

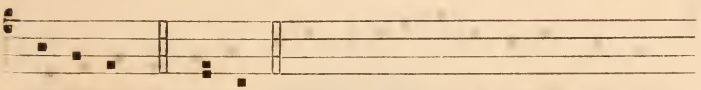
stu-lant af-flu- énter tri-bu- e: ac tu-æ plebi mi-se-ré-

re Dómine. * Qui-a.

℣. Furórem tuum adduxís-ti su-per nos: nostra de-



lícta di- re curvavé-runt nos: et absque ul-la spe de-



fé-ci-mus, * Quia.

℣. Omnes clamámus, omnes te requírimus: te pœni-

téntes lá- crimis prosé-quimur: cujúsque i- ram ip-si

pro-vo-cávimus. * Quia.

℣. Te deprecántes, te geméntes póscimus: te Je - su

Christe proster-ná-ti pé-ti-mus: tu- a potéstas jam sú-

blevet mí-se-ros. * Quia.

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Planctus B. Mariæ V.

Sta-bat Mater do-lo-ró-sa Juxta crucem lacrymó-sa,

Dum pendébat Fí- li- us.

Cujus ániman geméntem,
Contristátam et doléntem
Pertransívit gládius.

O quam tristis et affícta
Fuit illa benedícta
Mater Unigéniti!

Quæ mærébat et dolébat,
Pia Mater, dum vidébat
Nate pœnas ínclyti.

Quis est homo qui non fleret
Matrem Christi si vidéret
In tanto supplício?

Quis non posset contristári,
Christi Matrem contemplári
Doléntem cum filio?

Pro peccátis suæ gentis,
Vidit Jesum in torméntis,
Et flagéllis súbditum.

Vidit suum dulcem Natum
Moriéndo desolátum,
Dum emísit spíritum.

Eia Mater, fons amóris,
Me sentíre vim dolóris
Fac ut tecum lúgeam.

.....
.....

CAPITULO IV

DEL RITMO

Ritmo es, según San Agustín, *aquel movimiento que se apetece por sí mismo*, ó que contiene elementos capaces de despertar el instinto natural de la belleza: *motus qui per se appetitur* (1). Estos elementos en el movimiento no pueden ser otros sino los que hacen su marcha cadenciosa, regularizándolo, dividiéndole en parte que la mente pueda sin esfuerzo referir al todo; es decir, ordenando con disposición inteligente las piezas, como quien dice, de un organismo perfecto. He aquí la *proporción* (2) en que San Agustín hace consistir el ritmo, ó sea el orden en el movimiento. Si se escucha una mala lectura, podrán agradar al oyente los conceptos que se expresen, pero de ningún modo la lectura misma. Si se oyen leer trivialidades puestas en verso sonoro, tales que mal leídas no habían de llamar la atención, sino causar fastidio, agrada la lectura por sí misma por lo que tiene de rítmica. Y hasta acontece en tales casos que, aunque se deje de oir lo leído por la distancia, el oído recibe grata impresión por el ir y venir candencioso de las palabras.

Según eso, lo que constituye esencialmente el ritmo es *la distinción apreciable de momentos en el tiempo que dura el movimiento total, con tal que aquéllos tengan estrecha relación entre sí y con*

(1) *De Musica*, lib. I.

(2) *Ibid.*

respecto al todo. Pero ha de ser, no una distinción apreciable por cálculos reflexivos, sino por intuición y natural aptitud del ser inteligente. De donde resulta que no es exigencia del ritmo que los *momentos* ó partes proporcionales hayan de estar en relación *estrictamente* simétrica, es decir, de igualdad, sino que basta que haya proporcionalidad que la mente aprecie como tal; de suerte que no sea un todo informe, sino un conjunto compuesto de partes en cuya colocación ha presidido la inteligencia. De donde también se infiere que puede procederse en una melodía con más ó menos lentitud ó aceleración, sin faltar por eso á lo esencial del ritmo, á la proporción de partes. Bajo ese respecto, la medida prudencial ha de derivarse de otras reglas: del enlace natural de las sílabas y palabras, por ejemplo, que se desvirtúa con la exagerada lentitud. Ha de hacerse inteligible y transparente la letra, de modo que naturalmente se siga el curso de ella.

Para más consideraciones remito al capítulo de la *Estética*.

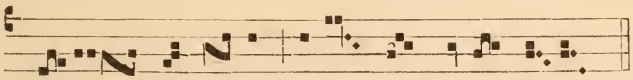
Aplicado al canto, el ritmo es la oportuna distribución de las *pausas* y los *acentos*, distinguiendo convenientemente en el período musical las fórmulas, frases, miembros é incisos que componen. Decimos que se han de distinguir convenientemente porque, como es natural, no debemos detenernos tanto después de un miembro de frase como después de la frase misma, ni las fórmulas simples ó combinadas se han de separar de modo que queden las palabras mutiladas, debiendo, no obstante, resaltar todas y cada una de aquéllas.

¿Qué es lo que constituye rítmica una lectura? La oportuna distribución de los acentos y las pausas. Pues tales son también los elementos rítmicos del canto gregoriano; es decir, los mismos del discurso. Los acentos resultan de la transición en los intervalos musicales y del impulso ó apoyo de las sílabas acentuadas. Las pausas son los silencios que dan al discurso musical una discontinuidad ordenada. *Ritmica vero est* (decía el V. Beda) *quæ in scansione verborum requirit utrum bene vel male cohæreant dictiones, quia cantando vitandum est tanquam legendo* (1). De ahí es que los preceptistas músicos,

(1) *De Musica pract.*, edit. Migne, pág. 921.

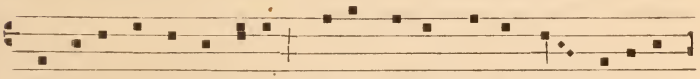
ó copiaron, ó se inspiraron en los escritos de los gramáticos, especialmente de Quintiliano, para sentar los fundamentos de la rítmica musical; aunque hubieron de añadir por cuenta propia algunas reglas para ciertos casos en que la música litúrgica se eleva á mayor altura y se viste de formas y ornamento singulares.

Así, cuando hayamos de interpretar, no un canto silábico, sino adornado con profusión de fórmulas, necesitaremos ampliar y estudiar en sus diversas aplicaciones el concepto de los elementos del ritmo. Es decir, que en el ejemplo,

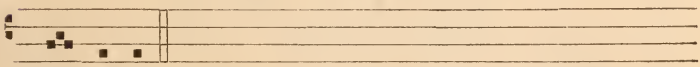


Terra tré- mu- it, et qui- é- vit.

la acentuación musical no es tan censilla como en



In ci-vi-tá-te Dómini cla-re sonant jú-gi-ter órgana



Sanctórum.

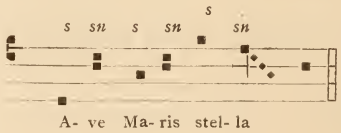
porque mientras que en el último basta seguir el curso continuado de la lectura recalcando suavemente la nota que corresponde á la sílaba acentuada, en el primero se requiere mucha discreción y arte para dar unidad á la frase literaria sin menoscabo del fraseo musical. ¿Cuál es ese arte que recomendamos? Fieles nosotros á nuestro propósito de restablecer en toda su pureza la tradición, cedemos aquí la pluma á aquel consumado maestro de Pomposa llamado Guido de Arezzo, contentándonos con exponer su teoría de las *distinciones*. Véase en resumen:

La música se compone de *sonidos*, como el discurso de *letras*. Uno, dos ó tres sonidos forman una *sílaba*, y ésta por sí, ó combinada con otras, constituye el *neuma*, ó sea parte de la melodía (*pars cantilenæ*). Ahora bien; una ó varias de éstas

componen la *distinción*, ó sea la *frase* musical, como traducen otros, y no sin fundamento, al ver que Guido, no sólo compara los sonidos á la letras, sino que emparenta oportunamente los *neumas* con los pies de verso, y la *distinción* con el verso mismo.

Donde se ve que una *virga* ó un *punctum* equivalen á una letra ó sílaba; á una sílaba cuando constituyen notas aisladas y sin dependencia; á una letra cuando se agrupan en un *podatus*, *tórculus*, *clivis*, etc., que son siempre sílabas musicales. El *podatus*, *clivis*, etc., aislados,

forman los *neumas*, que hemos separado convenientemente. Ahí tenemos compuesta la frase musical, que puede verse también en el ejemplo siguiente:



distinción ó frase musical que coincide con la textual, y donde hemos designado la *sílaba* con la *s*, el *neuma* con la *n* y con *sn* las sílabas musicales que al mismo tiempo son neumas.

La *parte* ó *neuma* debe anotarse y ejecutarse ligada, *tota pars compresse et notanda et exprimenda est*, y la *sílaba* más unida y ligada todavía, *syllaba vero compressius*. La pausa, *tenor*, casi inapreciable (*quantuluscumque*) en la *sílaba* musical, es más distinta (*amplior*) en la *parte* ó *neuma*, y más larga y detenida (*diutissimus*) en la *distinción*, en que suele haber signo. Obsérvanse también en los sonidos el acento grave y el agudo, porque unos se expresan ó emiten con mayor impulso que otros, y aun puede añadirse que la repetición de uno mismo no consiste sino en *cierta elevación y depresión*.

Al fin de las *distinciones* la voz no descansa como de golpe y de una vez, sino con cierta mesura graduada; no de otro

modo que el brioso alazán retarda su marcha y va como contando los pasos al llegar al término de su carrera (1).

Apliquemos ahora á la práctica esa lucidísima y ordenada teoría del monje de Pomposa, la cual hemos entresacado del capítulo XV de su *Micrólogo*. Véase antes el ejemplo siguiente:

Hemos señalado con el núm. 1 la distancia equivalente á una nota, con el 2 la que vale por dos notas, y con la letra *p* la que sirve para respirar libremente; esta es la verdadera pausa, pues las otras sólo permiten una detención más ó menos larga, pero sin que se note interrupción. Para decirlo con más propiedad y exactitud, esas detenciones sólo se determinan por la prolongación insensible y remisa de la última nota, y el refuerzo de la voz en la fórmula siguiente. De ese modo parece que hay pausa, y en realidad no la hay, sino sólo variedad de cadencias. De lo cual puede formarse idea con suponer las notas del ejemplo preinserto una colección de *negras* de la música moderna, y cantarlas agrupándolas por fórmulas, es decir, ligándolas *parcial* y *totalmente*. Parcialmente, con sólo dar el impulso inicial y dejar correr suavemente las notas de cada fórmula; y totalmente, dando unidad á la frase en medio de las divisiones ó grupos parcia-

---

(1) «Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, ac versus, ita et in harmonia sunt phtungi, id est, *soni* quorum unus, duo vel tres aptantur in *syllabas*, ipsæque solæ vel duplicatæ, *neumam*, id est partem constituunt cantilenæ; sed *pars* une vel plures *distinctionem* faciunt, id est, congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum quod tota pars compresse *et notanda et exprimenda est*, *syllaba* vero compressius, *tenor* vero, id est mora ultimæ vocis, qui in *syllaba* quantuluscumque est amplior in *parte*, diutissimus vero in *distinctione*, signum in his divisionibus existit, sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquoties litteræ virgula plana apposita significat.»

les, y á pesar de las detenciones y pausas escalonadas, hasta que se llegue á la definitiva, indicada por la vírgula que abraza de extremo á extremo el tetragrama. Si toda esa serie de notas se hubiere de cantar con una sílaba, como ocurre con frecuencia, la unión ó enlace total será más íntima, sin menoscabo de la distinción en las cadencias parciales.

Supuesto lo dicho, que es de aplicación general, á continuación hacemos algunas observaciones que más de cerca tocan á los casos particulares, ó sea al estudio concreto de cada uno de los géneros en que hemos clasificado el canto gregoriano.

Corresponde el primer lugar á aquella regla que el lector ha tenido que deducir de lo dicho en el presente capítulo, en el anterior, y (aun puede añadirse) de todo lo expuesto en este libro, porque radica esencialmente en el modo de ser del canto gregoriano. Los antiguos la denominaban *regula aurea*, y no es bien que nosotros la despojemos de tan honroso título. Así, pues, la consignaremos en los términos que lo hizo Elías Salomón, gran didáctico del siglo XI: «REGULA AUREA: *Quod non debet fieri pausa quando debet exprimi syllaba dictionis inchoatæ. Et qui pausam fecerit contra naturam cantus peccat et cantum deturpat: secundo peccat contra orationem quam profert quia scindit eam...* REGLA DE ORO: Que no debe hacerse *pausa* mientras continúan las sílabas de una misma palabra; pues de otro modo se estropean el canto y las palabras, rasgándolas inconsideradamente... (1)»

Trae además el P. Pothier otra sentencia del famoso Juan de Muris que hace bien al intento, y donde se llama *barbarismo* al separar por medio de pausa las sílabas de una misma palabra (2). Naturalmente, y sin oponernos mucho ni poco á la ley arriba enunciada, cuando median entre una y otra sílaba largas series de notas, nos veremos precisados á respirar; pero no es lo mismo satisfacer una exigencia natu-

---

(1) *De Scientia artis musicæ*, cap. XI.

2) «*Nequaquam syllabam incipiat post pausam, nisi forte prima syllaba fuerit inchoatæ dictionis: talis enim scissio in cantando faceret barbarismum, etiam incongruam offensionem.*» (*Summa musicæ*, cap. XIII.)—Vide *Les mélod. grég.*, pág. 139.

ral mediante una respiración disimulada, que hacer pausa ó descanso inmotivadamente.

En una hoja suelta publicada en Solesmes, se compendian de la manera siguiente las reglas de ejecución:

«1.ª El valor de la nota simple no está determinado sino por el de la sílaba correspondiente, conforme á los principios que regulan los acentos y las pausas del discurso.

»2.ª En los grupos, los sonidos que entran á formar cada uno de ellos deben unirse lo más estrechamente posible. El impulso dado á la primera nota debe continuar hasta la última, para proferirlas todas de un solo aliento y como de una sola vez.

»3.ª Cuando á una sola sílaba del texto corresponden varios neumas, se les separa en el canto mediante un retardo más ó menos sensible de la voz en cada última nota, según la mayor ó menor distancia que en los libros bien notados se deja en cada grupo.

»4.ª La media nota con que terminan el *cephálicus* y el *epiphonus* se funde *(liquescit)* en la transición de una sílaba á otra, y pierde como la mitad, no de su duración, sino de su fuerza ó intensidad. Cuando son dos notas, deben escribirse en forma de rombos diminutos.

»5.ª Las notas yuxtapuestas (*strophicus* y *pressus*) se ejecutan prolongando el sonido; el *quilisma* dando el efecto del mordente á la nota que le precede.»

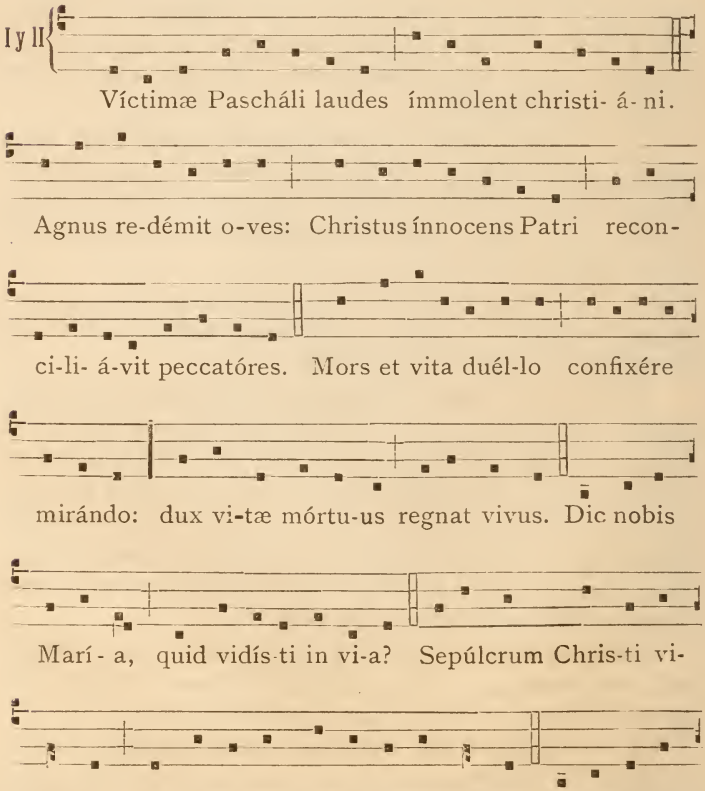
El ritmo en la notación silábica depende de una esmerada pronunciación, en que se observen por el orden que queda dicho los acentos y las pausas. El canto monosilábico resulta simétrico en sus divisiones cuando se aplica al verso, como se puede ver en muchos himnos. En la prosa también aparenta mejor el corte regular que los cantos muy adornados, porque entonces la música camina á la par con la letra y como si ésta le prestase andadores.

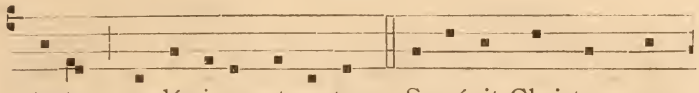
Es el más sencillo y por el que debe empezarse el estudio del ritmo; como que en su principio fundamental queda expuesto donde se trató de la pronunciación latina.

En estos cantos, las *sílabas* musicales coinciden con las textuales; de suerte que no hay sino ligarlas naturalmente en cada palabra, separar sin interrupción unas palabras de otras,

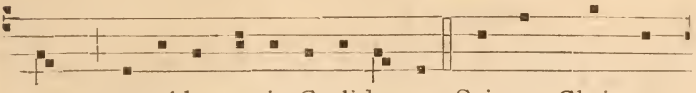
y las frases mediante una pausa, de acuerdo siempre con los signos ortográficos y el sentido literal, no olvidando tampoco los acentos. Así se verá cómo resulta un canto regular y simétrico en sus divisiones, y obtenido esto, todo lo demás es accidental; tal como la lentitud ó la prisa con que debe procederse, y que después de todo no es cosa que afecte á la substancia, porque de una manera ó de otra puede obtenerse la proporcionalidad entre las diversas partes, como queda dicho antes de ahora.

Secuencia de Resurrección.

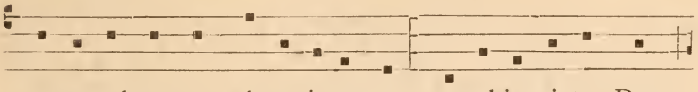




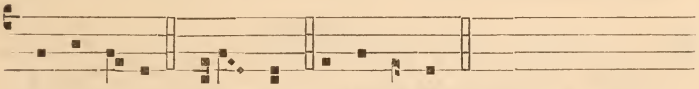
testes, sudá-ri-um et vestes. Surréxit Christus spes



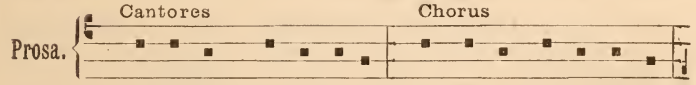
me-a: præcédet vos in Ga-li-læam. Sci-mus Chris-tum



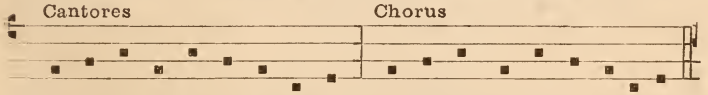
sur-re-xí-sse a mór-tu-is ve-re: tu nobis, victor Rex,



mi-se-re-re. A - men. Alle-lu-ia.

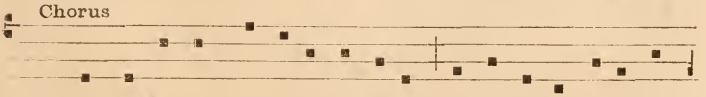


Regnántem sempi-térna Per sæcla susceptú-ra



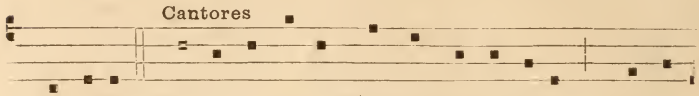
Cónci- o, devó-te cóncrepa Factó-ri reddéndo débi-ta

Cui júbilant ágmina cœli-ca, e- jus vultu exhi-la-rá-ta.

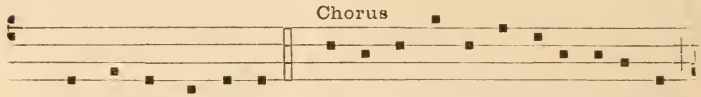


Quem expéctant ómni- a térre- a, e- jus nutu ex-a-mi-

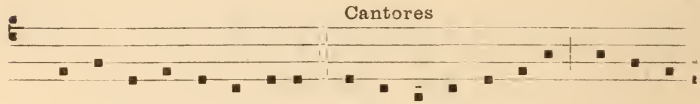
nánda: Districtum ad ju-dí-ci- a. Cleméntem in po-



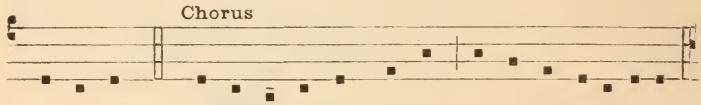
tén-ti- a. Tu- a nos salva Christe cleménti- a, propter



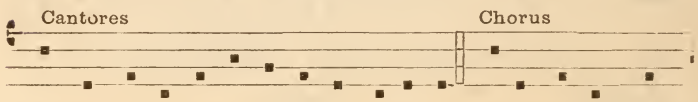
quos passus es di-ra. Ad po-li astra súbleva ní-ti-da,



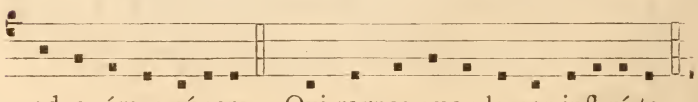
qui sorde tergis sæcula. Influ- e salus vera, é-ffu-ga



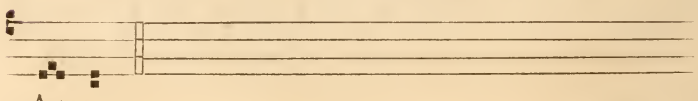
perí-cu-la. Omni- a ut sint munda trí-bu- e pací-fi-ca



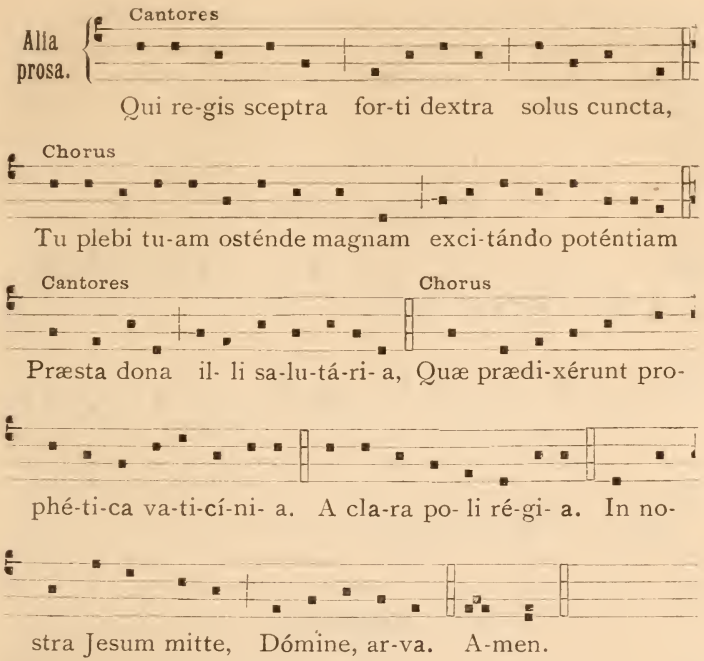
Ut hic tu- a salvi mi-se-ri-córdi- a Læti regna post



ad- e- ámus súpera. Qui regnas sæcu-la per infi-ní ta.



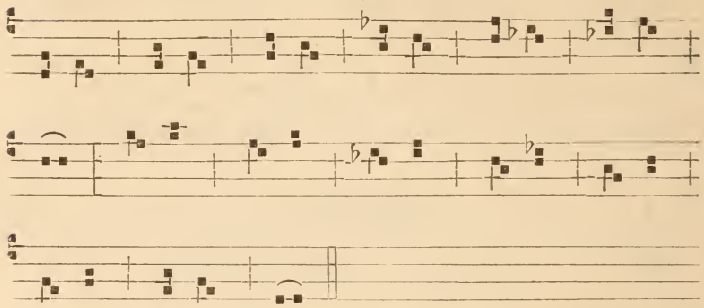
A-men.



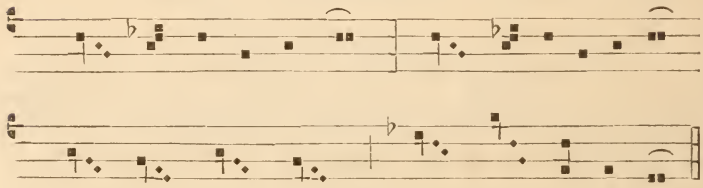
La interpretación del canto de *mediana dificultad* estriba sin duda ninguna en el mismo principio rítmico, aplicable á todo género de canto gregoriano; pero la música tiene en aquél cierta vida propia, digámoslo así, subordinada á la letra. Es decir, que se ha atendido al ornato sin poner óbice á la claridad, mediante el uso moderado de fórmulas melódicas. No aparecen todavía más que fórmulas simples de dos ó tres notas, y en la manera de cantarlas se compendian las dificultades de este género de música gregoriana. Al llegar á este punto convendrá que el discípulo recuerde los nombres de las distintas fórmulas, según constan en su lugar. Las fórmulas elementales de dos ó tres notas deben ejecutarse *ad modum unius*, porque, como decían los antiguos, son *duo soni, nota una*. Dado el impulso inicial á la primera, la segunda fluye naturalmente, y no se debe dejar oir, no ya interrupción alguna, pero ni aun impulso ó esfuerzo nuevo de la voz. Su ejecución viene á ser idéntica á la de las notas

unísonas adjuntas, con la única diferencia de ser distintos sonidos. Aplíquese esta doctrina á las fórmulas *clivis*, *podatus*, *tórculus*, *porrectus* y las demás clasificadas entre las elementales.

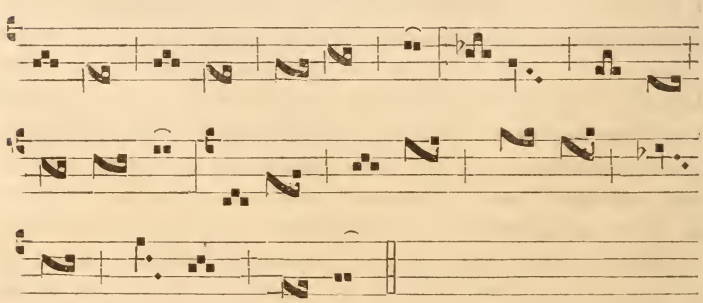
Clivis y podatus.



Climacus.

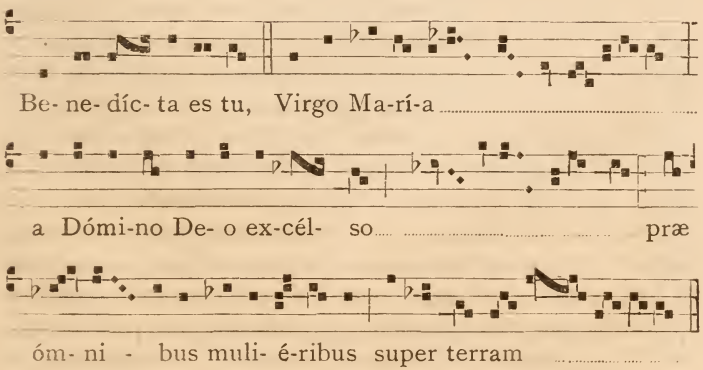


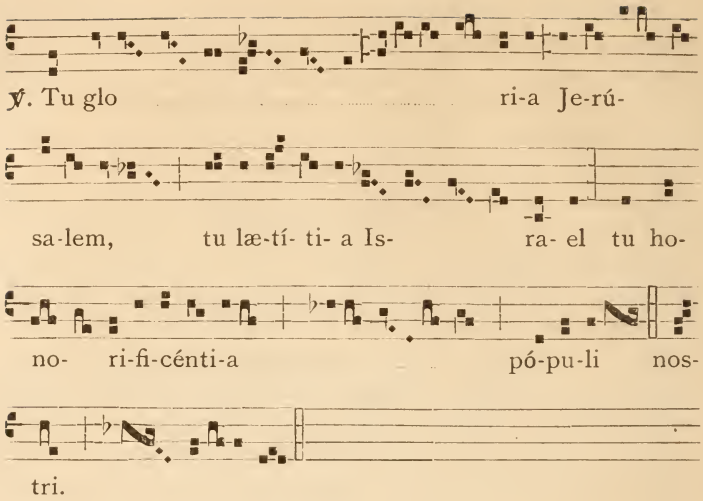
Tórculus y porrectus.



Finalmente, en las melodías complicadas con series de neumas bastará observar que los neumas compuestos de simples enlazados se han de ejecutar considerándolos en su totalidad como simples, pero no sin que de algún modo resalten los elementos componentes. La *regla de oro* tiene aquí la misma aplicación que en los demás géneros, sino que á veces acompañan tantas notas á una sola sílaba del texto que se hace preciso respirar imperceptiblemente y sin que se advierta interrupción, bien así como si en la música moderna se hubieran de cantar tres redondas largas ligadas. Para eso hay que ejercitarse mucho en la vocalización, porque todo depende en este punto de la flexibilidad habitual que se logre dar á la voz. En este género de melodías podríamos distinguir el acento musical fuera del gramatical; porque si en los cantos monosilábicos ó de fórmulas elementales resultan las ondulaciones por la sola observancia del acento gramatical, en éste de que hablamos hay fórmulas al aire, como si dijéramos, de cuya esmerada ejecución resultan altos y bajos, más repetidas ondulaciones, y eso independientemente de la sílaba acentuada, que está ya distante. En algo se ha de ver que este género de música tiene vida propia y que no es un simple recitado.

Ejemplos del género complejo.





Todo lo referente á la ejecución práctica «mejor se declara de viva voz que por escrito», diremos con Guido de Arezzo; pero no debe servir eso de motivo para cruzarse de brazos. A muchos asalta el temor de que podamos tener viviente y práctico el arte de nuestros antepasados por no haberlo recogido de sus mismos labios. Es un temor infundado. Contando con la manera de ser del principio rítmico, bien comprendida la proporción, para lo cual basta la razón natural, no necesitamos requerir más. Bien es cierto que tiene que haber diferencias accidentales, según los países, la delicadeza de sentimientos, la diversidad de edades y sexos, el cultivo ó hábito más ó menos esmerado; pero ¿quién me dice que en tiempo de San Gregorio, ó en cualquier siglo de la Edad Media, se cantaba en todas partes de la misma manera? ¿No es bien sabido que se mofaban los italianos de las voces *bárbaras* de los franceses? Entre la infinidad de escuelas de canto, ¿no las hubo más ó menos renombradas, según las condiciones del fundador y de los maestros que las desempeñaban? ¿Enseñaría los mismos primores de ejecución Guido, el artista de nacimiento y el de los grandes vuelos estéticos, que otros maestros ramplones y rutinarios quizá asalariados? No, no es posible que dejase de haber (y lo confesamos sin-

ceramente) variedad en la enseñanza en tiempos en que eran tan difíciles las comunicaciones, cuando hoy, que se oye en París al cantante educado en Milán, y en Milán al educado en París ó en Alemania, advertimos tanta diversidad de educación ó escuela. Sin embargo, ¿á quién se le ha antojado decir que no practican unos y otros el arte moderno viviente?

Se habla, es cierto, del arte de nuestro García, del de Tamberlick, etc., etc.; pero se trata entonces de un arte personal, incomunicable, efecto de las condiciones individuales. Mejor dicho, se trata de una extremada delicadeza, de sorpresas intuitivas ó de verdaderas creaciones; pero siempre bajo la base de las leyes naturales del buen gusto que informan á toda buena escuela, y que además son eternas.

En el arte gregoriano sucedía lo mismo: los italianos cantaban mejor que los franceses; los coros de niños y mujeres eran más dulces é insinuantes; en algunos puntos se acentuaría con más ó menos énfasis, conforme á las condiciones eufónicas de la lengua que cada cual hablase; pero todos tenían una misma base rítmica, la acentuación y las pausas escalonadas. Y á pesar de eso, el francés imprimía cierto sello de dureza á su canto, cierta indecisión en la manera de acentuar, y la rudeza del canto alemán pugnaba con la refinada flexibilidad del de los países meridionales. ¿Ni cómo es posible que eso que llamamos genéricamente, y por falta de nombre adecuado, *el acento* de cada lengua, verdadera idiosincrasia, se funda de igual manera en el canto litúrgico ni en ningún otro canto? Vemos á extranjeros que, después de vivir largos años entre nosotros, no pueden desprenderse de ese *acento*, de ese *algo* que los diversifica en el hablar; y ¿no hemos de juzgar racionalmente que también en el canto hay sus más y sus menos, sus formas idiosincrásicas? Por eso nosotros, que hemos estudiado la tradición en libros franceses por haber sido ellos los que la han desenterrado, dejamos á la postre lo que entre las aplicaciones y consecuencias hay de levadura francesa, presentando el arte tradicional tal como pudieron y pueden entenderle los españoles. Nos dirán los franceses que no cantamos con perfección, como cualquier español se lo diría á ellos; pero no caben esos reproches mutuos respecto de que unos y otros restauramos un arte que

murió á manos de todos. No es esto decir que haya arbitrariedades de interpretación ó de exposición; muy lejos de eso, opino que no habríamos de aprender más, ni otra cosa si el mismo Guido resucitase, de lo que nos ha enseñado el Padre Pothier, cuya obra no ha consistido en inventar sistemas, sino en hacer revivir una tradición exánime; pero al cabo de cuentas quiero un Guido español, un Guido que, sin ceder un ápice del tesoro que se le confió en el siglo XI, cante en las catedrales de España, bajo el cielo de España y con cantores españoles.

De lo dicho sacará el lector consuelos para sus temores de que pueda por sí reanudar la tradición, aun después de bien comprendida y apurada la didáctica antigua. Mucho tacto y bien digerida lectura se necesita para caminar seguro por senda tan escabrosa; pero no se trata de un imposible ni de dificultades que un estudio constante y reflexivo no pueda vencer.

ADVERTENCIA

Es de tan capital importancia el presente capítulo, y tal la dificultad de reducir á breves y comprensivas fórmulas las reglas de ejecución, que, aun á riesgo de repetirnos, hemos de insistir en la materia, añadiendo á guisa de epílogo las siguientes observaciones:

1.ª El que las notas del canto gregoriano afecten distinta forma, no quiere significar que sean unas de más ó menos valor que otras. Las teorías mensuralistas, es decir, las que asignan á las notas de canto llano diversidad de valores, se ven destituídas de todo fundamento desde el momento que se examine cualquier manuscrito neumático ó de puntos donde aparecen las notas en idéntica forma. Pierden, no obstante, éstas en intensidad conforme á las reglas de la acentuación, ó lo que es lo mismo, las sílabas no acentuadas de cada palabra son menos intensas, más remisas que la acentuada. Independientemente de la letra, hay en cada *fórmula* musical cierta manera de ondulación que resulta de la intensidad diversa y graduada. De la observancia de esa

regla nace el encanto de las series interminables de notas acompañadas muchas veces de una sola sílaba.

2.ª En las notas unísonas repetidas debe detenerse la voz el tiempo que había de invertir en cantarlas si fueran distintas, graduando también la intensidad ó fuerza, como queda dicho, mediante un ligero apoyo de la voz en la primera nota de cada fórmula simple.

3.ª A nuestro juicio, la manera más obvia de dar á entender el movimiento conveniente al canto gregoriano es recomendar que se consideren todas sus notas como *negras* de la música moderna en el aire que llaman *allegretto*. Esto dicho sea, no como principio inconcuso, sino como regla de congruencia y de equivalencia aproximada, pero al fin suficiente para que todos puedan formarse idea de la ejecución del canto gregoriano. Admira que el P. Pothier, cuyo libro es una exposición detenida, concienzuda y maravillosa del ritmo gregoriano, rehuya casi intencionadamente toda comparación en este punto entre el canto litúrgico y la música moderna. Realmente, de la interpretación práctica de los Padres benedictinos resulta la regla que hemos formulado; y aunque repetidas veces se haya dicho que la aceleración ó la lentitud son cosas indiferentes en absoluto al ritmo gregoriano siempre que haya proporcionalidad de tiempo, no lo son á tal punto que pueda destituirse á la melodía de giros graciosos y al texto que la acompaña de las condiciones de una buena declamación. Para lo uno y para lo otro hace falta que no se alejen las relaciones íntimas de los distintos miembros con mal entendida lentitud; mas de esto se ha hablado ya en otro lugar.

4.ª Hay dos especies de pausas: la que podría llamarse suspensión de la voz *(pausa de prolongación*, según el P. Pothier), y la pausa verdadera ó de *respiración*. La primera consiste en prolongar la voz en una nota sin respirar para decir las siguientes (1), como puede practicarse entre palabras

(1) *Sunt aliquando, et sine respiratione, quædam moræ.* (Quintiliano, *Instit. Orat.*)

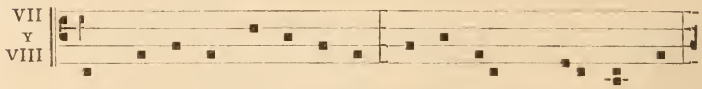
distintas, nunca entre las sílabas de una misma palabra, á no ser en las largas vocalizaciones, que suelen llevar también signos divisorios. Elías Salomón expresa esta regla diciendo: *Licite potest pausari dummodo non debeat exprimi syllaba inchoatæ dictionis* (1). La *pausa de respiración* sirve para distinguir las frases unas de otras mediante un silencio más ó menos marcado, según las exigencias del texto. Así, después de un período el silencio ó pausa debe servir para respirar libremente, y en las frases dependientes ó enlazadas, para lo que se llama tomar aliento.

5.ª Las palabras de la frase deben aparecer distintas, pero no independientes, y las sílabas como lo que son, y no como palabras; regla es ésta de sentido común que pisotean mal aconsejados cantores, emitiendo las sílabas con entera independencia.

6.ª Cuatro, cinco ó más notas (según las circunstancias) antes de terminar las frases debe irse retardando gradualmente el movimiento. (Véase *Les mélod. grég.*)

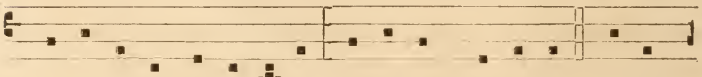
Todo lo demás que interesa, tal como el modo de ligar y distinguir las fórmulas, con otras menudencias por el estilo, creemos que queda suficientemente declarado en el decurso de este capítulo. Pero como quiera que sea aquí la práctica la perfeccionadora de la obra, recomendamos los siguientes ejercicios, en que se procede de lo sencillo á lo complejo.

Secuencia de Corpus.



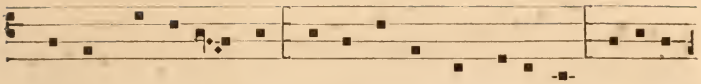
Lauda Si-on Salvató-rem, lauda ducem et pastórem,

in hymnis et cánti-cis. Quantum potes, tantum aude:

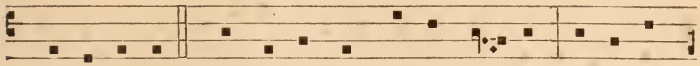


qui-a ma-jor omni laude, nec laudáre súf-ficis. Laudis

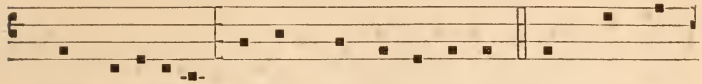
(1) *Loc. cit.*



thema spe-ci-á lis, panis vivus et vi-ta-lis, hó-di-e

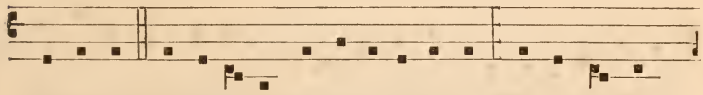


propóni-tur. Quem in sacræ mensa cœ- næ, turbæ fra-



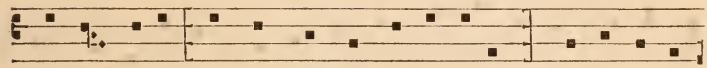
trum du-odénæ datum nom ambí-gi-tur. Sit laus ple-

na, sit so- nóra sit jucúnda, sit decóra mentis jubi-

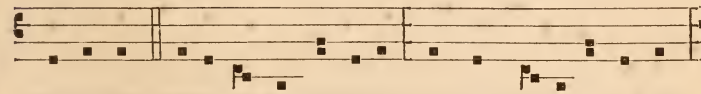


lá- ti- o. Di-es e-nim solémnis ági-tur, in qua mensæ,

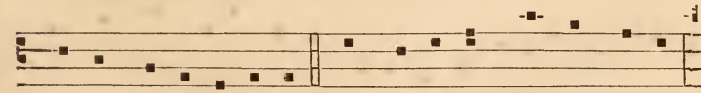
prima recó-li-tur hujus insti- tú -ti -o, In hac mensa



novi Regis, novum Pascha novæ le gis, Phase vetus

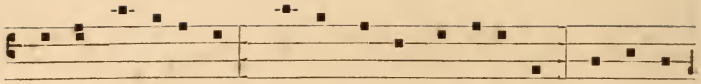


términat. Vetustá- tem nóvitas, umbram fugat vé-ri-tas,

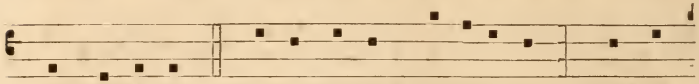


noctem lux e- lí-minat. Quod in cœna Chri-stus gessit,

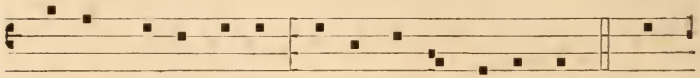
fa-ci- endum hoc expréssit in su- i memó-ri-am. Docti



sacris insti-tú-tis, panem vinum in salú-tis consecrá-

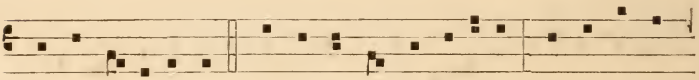


mus hó-sti-am. Dogma datur Christi- á-nis, quod in

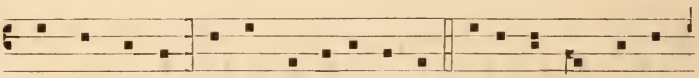


carnem transit panis, et vinum in sánguinem. Quod

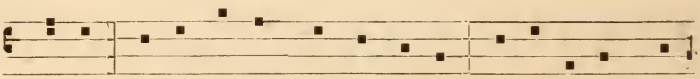
non capis, quod non vides, a-nimósa firmat fides, præ-



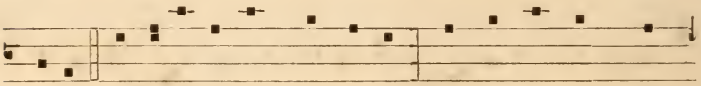
ter rerum órdinem. Sub divérsis spe-ci-ébus, signis tantum



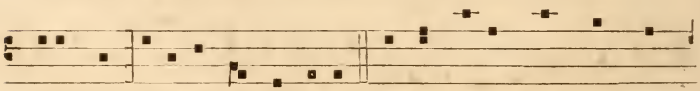
et non rebus, latent res exí-mi- æ. Caro cibus, sanguis



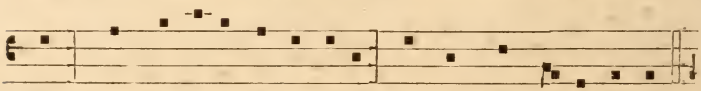
potus: manet tamen Christus totus sub utráque spé-



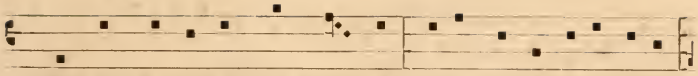
ci-e. A suménte non con-císus, non confrá-ctus, non



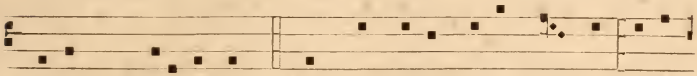
diví-sus: ínteger ac-cí-pitur. Sumit unus, su-munt mi-



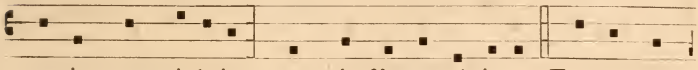
lle: quantum isti, tantum ille: nec sumptus consúmitur.



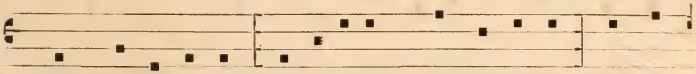
Sumunt boni, sumunt ma- li: sorte tamen inæquáli,



vitæ vel intér-i-tus. Mors est malis, vi-ta bo- nis: vide

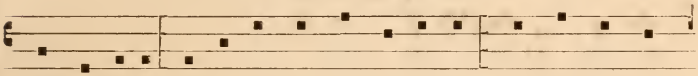


paris sumpti-ónis, quam sit dispar éxitus. Fracto de-

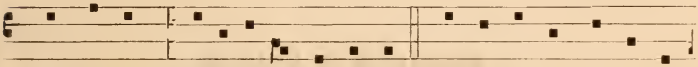


mum Sacraménto, ne vacílles, sed meménto, tantum

esse sub fragménto, quantum toto té-gi-tur. Nulla re-i

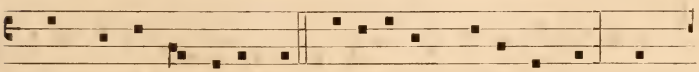


fit scissúra: signi tantum fit fractúra: qua nec status,

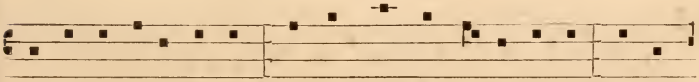


nec statúra signáti mi-nú- i-tur. Ec-ce panis Ange-ló-

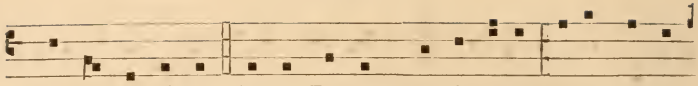
rum, factus cibus vi-a- tórum: vere panis fi- li- órum,



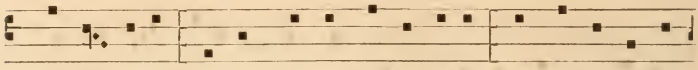
non mitténdus cánibus. In figú-ris præ-signátur, cum



I-sa-ac immo-látur: Agnus Paschæ de-putátur: datur

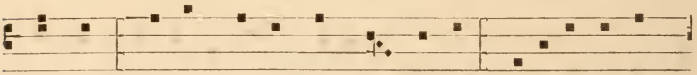


manna pátribus. Bone Pa-stor, panis vere, Jesu, nostri



mi-se- ré-re: tu nos pasce, nos tu-é-re: tu nos bona fac

vidé-re in terra vivénti-um. Tu qui cuncta scis et



va-les: qui nos pascis hic mor- tá-les: tu-os i- bi com-

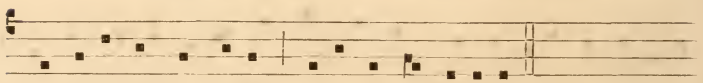
mensáles, cohærédes et sodáles fac sanctórum cí-vi-um.

A-men. Al-le- lú- ia.

Dominica in Palmis.

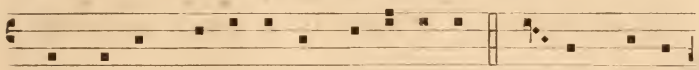
Pu-e-ri Hebræ-órum vestiménta prosternébant

in vi- a, et clamábant dicéntes: Hosánna fi-li- o David:

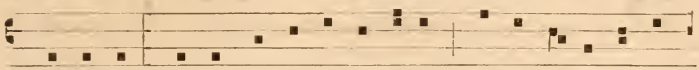


benedíctus qui venit in nómine Dómini.

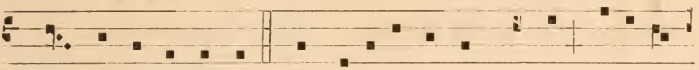
Sub tuum præsidium.



Sub tu-um præsí-di-um confúgimus, sanc-ta De- i



Génitrix: nostras depre-ca- ti-ónes ne de-spí-ci- as in

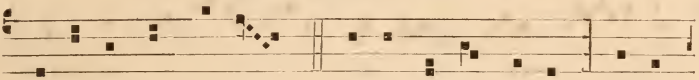


ne- cessi-tá-ti-bus: sed a pe-rí-cu-lis cunctis lí-bera

nos semper, Virgo glo-ri- ó- sa et be- ne- dícta.

.....

Ave maris Stella.



A-ve ma-ris Stel-la, De- i Ma-ter alma, Atque

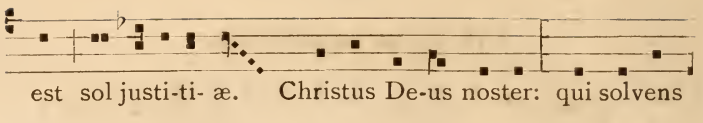
semper Virgo, Felix cœ-li por-ta.

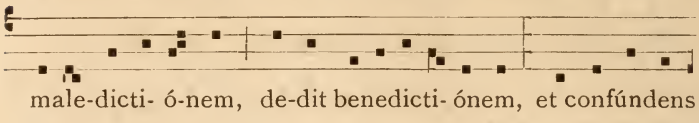
.....

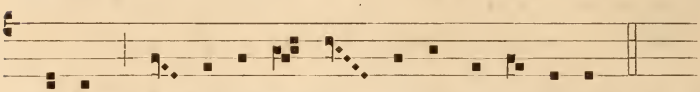
Antífona Nativitas.

Na-tí-vi-tas tu- a, De- i Génitrix Virgo, gáudium an-

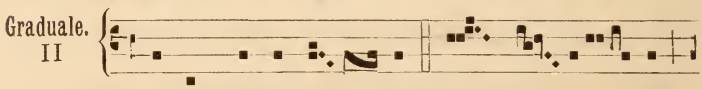
nunti- á- vit u-ni-vérso mundo : ex te e-nim ortus

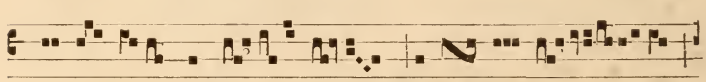


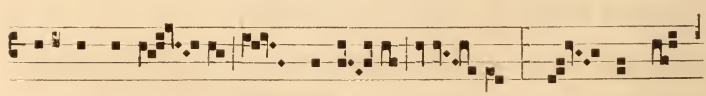


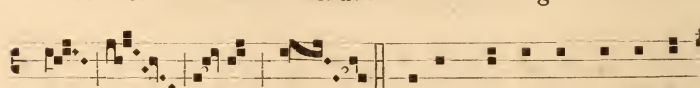


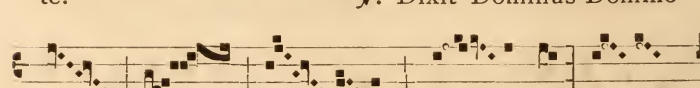
In Nativitate Dómini.

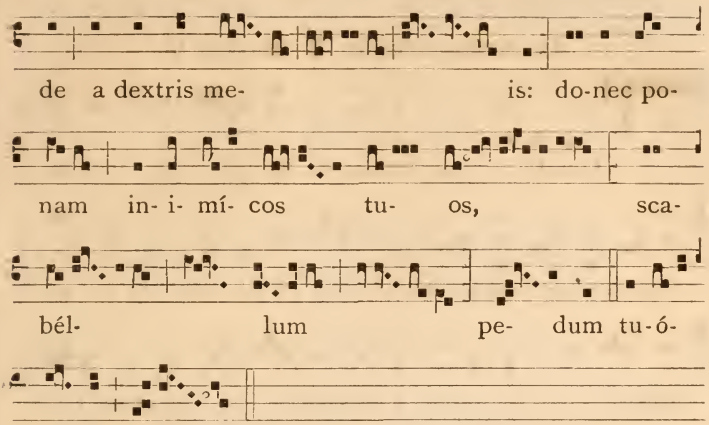




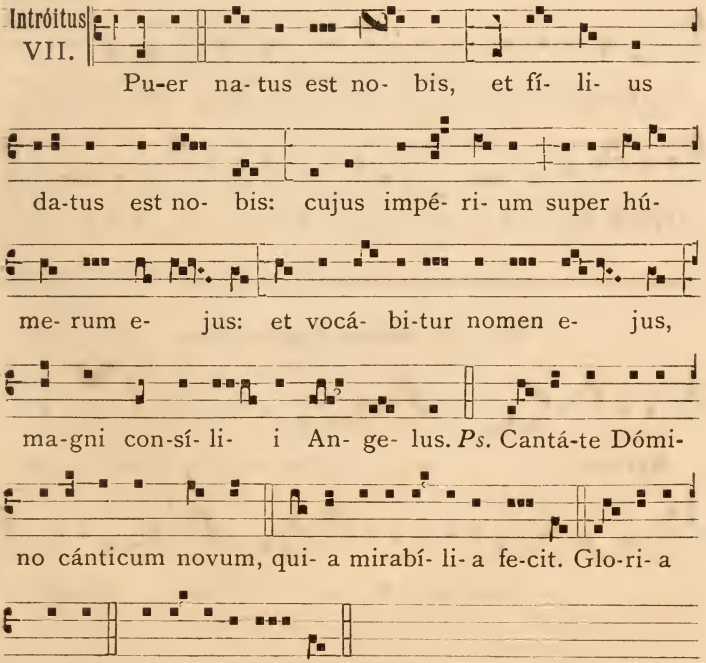






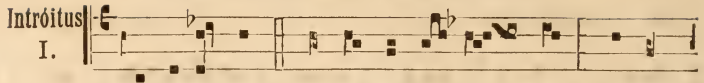


In Nativitate Dómini.

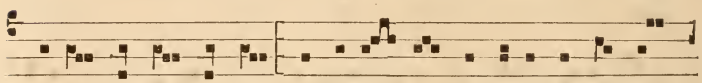


In Assumptione B. Mariæ V.

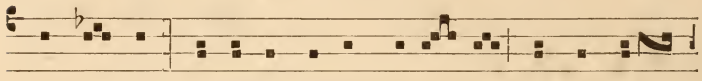
Introítus I.



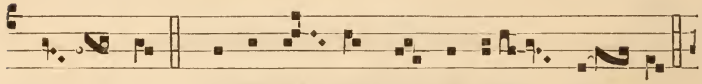
Gaude-a-mus omnes in Dó-mi- no di-em



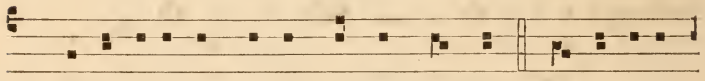
festum cè-le-brántes sub honó- re be- átæ Ma-rí- æ



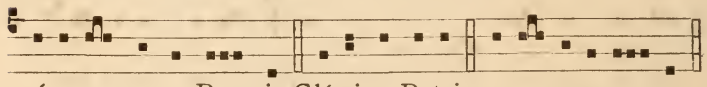
Vír-gi- nis: de cujus Assumpti- ó- ne gaudent An-



ge- li, et colláu- dant Fi- li- um De- i.

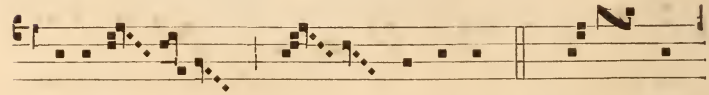


Ps. Eructávit cor me-um verbum bo-num: Di- co e-go

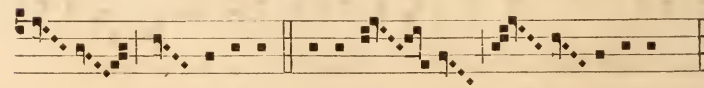


ópera me- a Re- gi. Gló-ri- a Patri. e u o u a e.

IV.—In festis duplicibus.



Kyri- e e - lé- i-son. 3. Chri- ste



e- lé-i-son. 3. Kyri-e e- léison. 3.

CAPÍTULO V

DEL RECITADO GREGORIANO

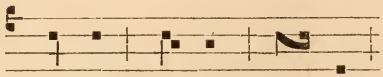
RECITADOS (1) se llaman en música aquellas piezas ó trozos de pieza vocal en que aparece la música como parte subordinada, concretándose á secundar las condiciones de la letra acentuándola musicalmente. Es de uso general en el género dramático moderno, especialmente en los casos en que se busca la verosimilitud ó se intentan determinados efectos. Entonces la música moderna se despoja de sus atavíos convencionales, de las sonoridades brillantes y del ritmo medido, únicas causas muchas veces del entusiasmo popular, para transformarse en manifestación espontánea del sentimiento latente en la letra.

Aun en la simple lectura hay cierta manera de canto: *est in dicendo quidam cantus inferior* (Cicerón, *De orat.*), porque se coadunan todos los elementos que le constituye esencialmente, cuales son la variedad de tonos y las divisiones rítmicas. De donde se infiere que en tanto la lectura es buena, ó hablando con propiedad es tal lectura, en cuanto es musical. El deletrear de los niños desligando las sílabas, y haciendo caso omiso de los acentos y las pausas, es molesto y odioso: *ita velut amputare vel annumerare litteras molestum et*

(1) Empleamos esta voz en su sentido concreto y tal como se usa en música, sin detenernos en la discusión de su propiedad. Por eso no atribuimos igual acepción á *recitar* mientras no esté consagrada por el uso.

odiosum (1). Debiendo, pues, ser agradable la lectura como expresión bella del pensamiento, llamamos con nombre propio deletrear, y no leer, aquel modo de emitir sílabas.

Luego la lectura, en su recto sentido, es un canto, es la primera forma del canto. Podrán añadirse á una palabra y aun á la sílaba más acentos; podrá decirse



Sal- ve Sal- ve Sal- ve

pero como lo más ó lo menos no muda la especie, específicamente toda esa variedad de formas se reduce á la primitiva por no ser más que derivaciones de ella; exactamente igual que hay diferencias de acentuación en provincias donde se habla una misma lengua. De distinta manera acentúan los de los países meridionales que los del norte, ni es idéntica la acentuación en un hombre cuando razona con tranquilidad de espíritu, y cuando habla acalorado ó enardecido al contacto de pasiones violentas.

Supongamos ahora que una forma de acentuación, aunque variadamente modulada, se ha hecho vulgar por la costumbre; la intensidad del calor interno, la vehemencia del sentimiento, buscará nuevas formas, que á su vez podrán copiarse y vulgarizarse conforme á la ley natural del progreso, no porque aquellas fórmulas primitivas dejen ya de servir para el caso, puesto que eran expresión natural y espontánea de la pasión, y los signos naturales no pueden ser vanos, sino porque esos símbolos son innumerables y siempre queda algo nuevo que excogitar. Acaso los nuevos han perdido en naturalidad y vehemencia lo que tienen de variado, pero no importa; al fin son formas que envuelven una realidad.

Tal es también el proceso seguido por la música litúrgica, hasta que, cansados los hombres de las formas de expresión

---

(1) (Quint., *Instit. Orat.*) Copiando en esto, como en lo demás, á Quintiliano los didácticos antiguos de música, condenan explícitamente, al encarecer que se liguen los neumas, la práctica de los cantollanistas modernos, que cuentan las notas como el niño las sílabas.

sencillas y espontáneas, han ido deduciendo con más ó menos lógica otras derivadas de aquéllas, á veces inspiradas en la verdad y no pocas alambicadas y de marcada afectación. Se sintió la necesidad de revestir con el artificio fórmulas gastadas cuando ya se creía exhausta la vena de la inspiración, y aparecieron como por encanto los nuevos elementos facticios de la música moderna.

Cualquiera que entienda en achaques de recitados, compare los que se prodigan en la ópera moderna con los de nuestra liturgia, con los salmos, por ejemplo, ó las lamentaciones, que son *recitados* en el sentido estricto de la palabra, y verá luego que no sufren parangón la naturalidad y el artificio; sino que la mala ejecución de los recitados gregorianos impide que resalten en el grado que debiera ser, y produzcan los efectos á que naturalmente se ordenan.

En la primera de las *Salves* tenemos el recitado *recto tono*, que no es tal *recitado* en la verdadera significación de la palabra; porque si bien puede destacarse la sílaba acentuada mediante el apoyo ó impulso de la voz, es decir, por los matices de la intensidad, resultando así cierto conato de simulada cadencia, no es ésta lo suficientemente variada, al modo como se obtiene con la diversidad de tonos. Dice muy bien el P. Pothier que jamás soñaron los antiguos en acreditar como género de canto ese recitado sin inflexiones. Bien es verdad que mi Padre San Agustín habla con muestras de aprobación del canto adoptado por San Atanasio de Alejandría: *ita ut vicinior esset dicenti quam cantanti*, á que dieron motivo los abusos de los malecianos, como dice el P. Martini, pero en primer lugar esas muestras de aprobación eran muy condicionales, puesto que á la postre da la preferencia San Agustín al canto litúrgico lleno de pompa oriental, que tanto cautivaba su ánimo al principio de su conversión; y luego aquellos recitados eran verdadero canto, de sobrios adornos pero con las convenientes inflexiones, al modo de los Salmos.

Hay en los recitados gregorianos una nota más sostenida que las demás, y viene á ser la nota media de la voz humana, ó sea el *la* normal de la música moderna. En torno de esa nota principal giran las demás, formando intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta.

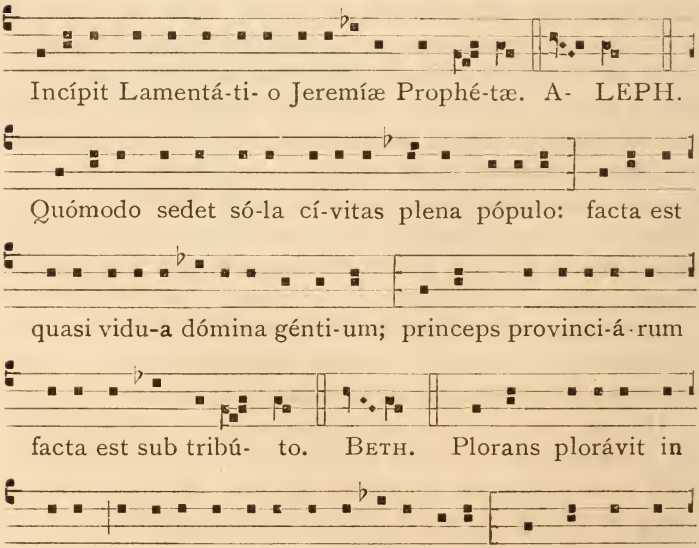
Si queremos ahora clasificar por grupos los diversos géneros de *recitados* gregorianos, incluiremos en primer término los cantos sencillos encomendados á una sola voz, tales como el de la Epístola, el Evangelio, el Prefacio, las lecciones de Maitines, las lamentaciones y alguna otra pieza litúrgica.

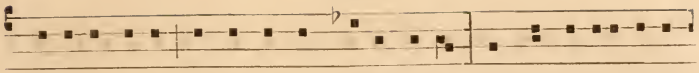
En el segundo grupo contaríamos nosotros, y no sabemos si en esto nos conformamos con el parecer de autores respetables, ciertos cantos eclesiásticos en que interviene el pueblo como factor ó parte principal, generalmente alternando con los cantores de oficio. Nuestra sagrada liturgia abunda en este género de cánticos eclesiásticos populares, henchidos de santa unción, y de que ya hemos dicho antes de ahora cuanto conviene á su empleo y oportunidad.

Como ejemplos de este segundo grupo presentamos los Salmos en toda su rica variedad, los *Credos* de las Misas, ciertas antífonas de procesiones, algún motete al Santísimo y las *Prosas* ó secuencias antiguas.

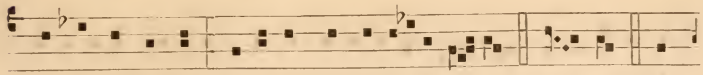
Véase todo por su orden.

Lamentación primera, del Jueves Santo.

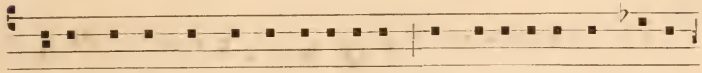




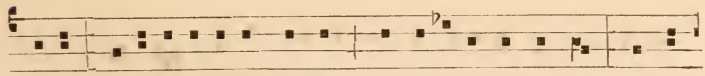
solétur e-am ex ómnibus charis ejus. Omnes amici ejus



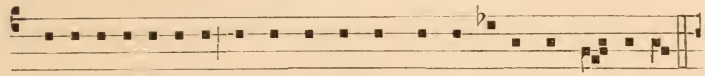
sprevérunt e-am, et facti sunt e-i inimí- ci. Ghi-mel. Mi-



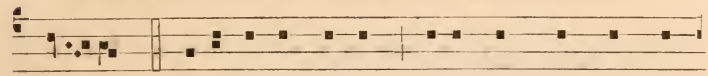
gràvit Judas propter afflicti-ónem et multitúdinem servi-



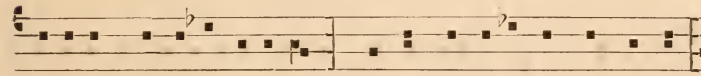
tú-tis: habitávit inter gentes, nec invénit réqui-em. Omnes



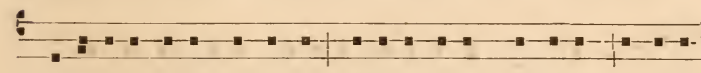
persecutóres ejus apprehendérunt e-am inter angús-ti-as.



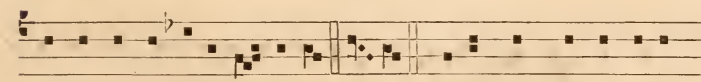
Da-leth. Vi-æ Si-on lugent, e- o quod non sint qui



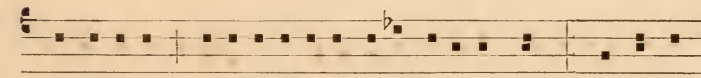
véni-ant ad solemnitátem. Omnes portæ e-jus destrúctæ:



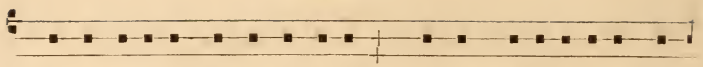
sacerdótes ejus geméntes: vírgines ejus squálidæ, et ipsa



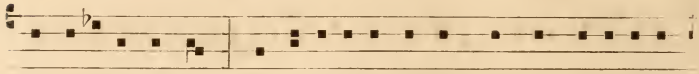
oppréssa amari-tú- dine. He. Facti sunt hostes ejus



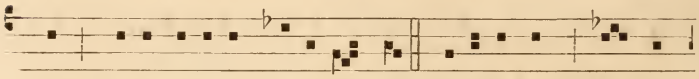
in cápi-te, in-imíci ejus locupletá-ti sunt: qui-a Dó-



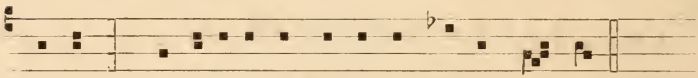
minus locútus est super e-am propter multitúdinem in-



iquitátum ejus. Párvu-li ejus ducti sunt in captivi-tá-

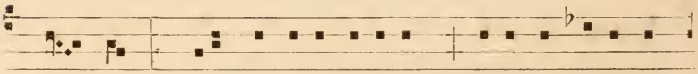


tem ante fáci-em tribulán-tis. Jerúsa-lem, Je- rú-



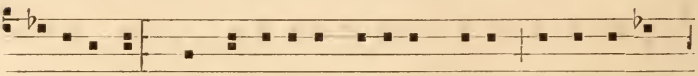
sa-lem, convértere ad Dóminum De-um tu- um.

Lamentación segunda del Viernes Santo.

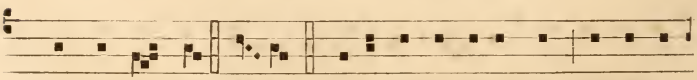


La- med. Mátribus su-is dixérunt: Ubi est tríticum

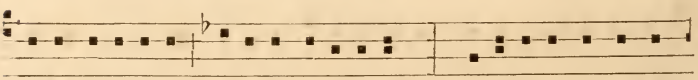
et vinum? cum defí-cerent quasi vulneráti in platé-is



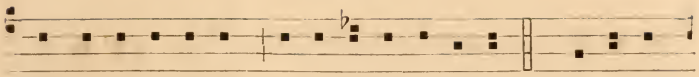
ci-vi-tá-tis; cum exhalárent ánimas su-as in sinu ma-



trum su- á-rum. Mem. Cu- i comparábo te? vel cu- i

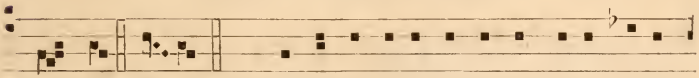


assimilábo-te, fi- li- a Jerúsalém? Cu- i exæquábo te,



et conso-lábor te, virgo fi- li- a Si- on? Magna est

enim velut mare contri-ti- o tu-a: quis medébi-tur



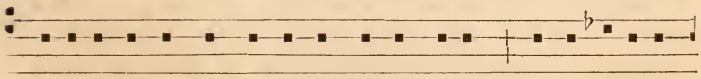
tu- i? NUN. Prophétæ tu- i vidérunt ti-bi falsa

et stulta: nec ape-ri-ébant ín-iqui-tátem tu-am, ut te

ad pœniténti-am provocárent: vidérunt autem ti-bi as-

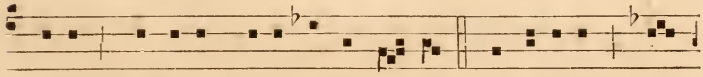
sumpti-ónes falsas et e-jecti- ó- nes. SA- MECH. Plau-

sé-runt super te mánibus omnes transe-úntes per vi-am:

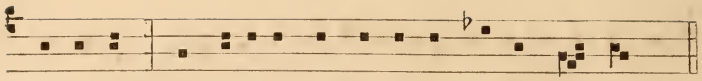


si-bi-lavérunt, et movérunt caput su-um super fí-li-am

Jerúsalem: Hæccine est urbs, dicéntes, perfécti de-

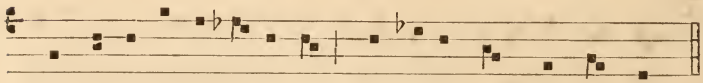


córis, gáudi-um uni-vérsæ ter- ræ! Jerúsa-lem, Je-



rúsa-lem, convérte-re ad Dóminum De-um tu- um.

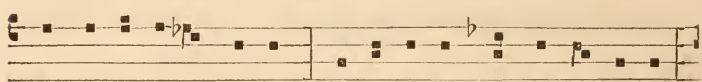
Cántico de Adviento.



Ro-rá-te cœ-li dé-su per, et nubes plu- ant Justum.
Repetitur Roráte.

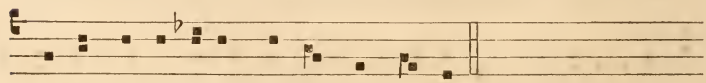
℣. Ne i-rascá- ris Dómine, ne ultra memíneris i- ni-

qui-tá- tis: ecce ci- vi-tas Sancti facta est de-sérta: Si-



on de-sérta fac-ta est: Je-rú-sa-lem de- so-lá- ta est:

domus sancti-fi- ca- ti- ó- nis tu-æ et gló-ri- æ tu- æ,



u- bi laudavé-runt te pa-tres nostri. ℟. Roráte.

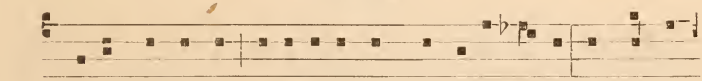
℣. Peccávimus, et facti sumus tanquam immúndus nos

et ce- cí- dimus qua-si fó- li- um u- ni-vér-si: et i- ni-

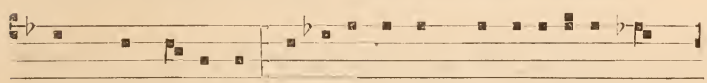
qui-tátes nostræ quasi ventus abstu-lé-runt nos: abs-

condís-ti fáci-em tu-am á nobis, et alli-sísti nos in ma-

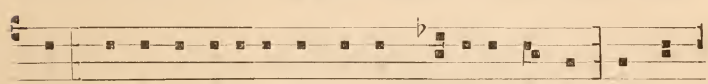
nu i-ni-qui-tá- tis nos-træ. ℟. Rorate.



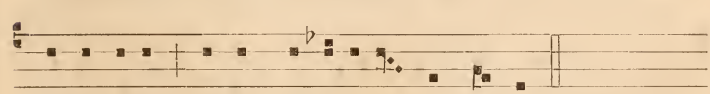
℣. Vide, Dómine, afflicti-ó-nem pópu-li tu- i, et mitte



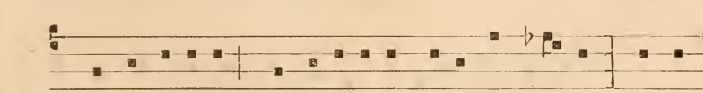
quem missú-rus es: e-mítte Agnum Dominatórem tér-



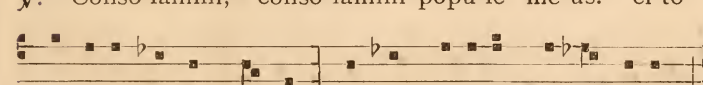
ræ, de petra de-sérti ad montem fí-li-æ Si- on: ut áu-



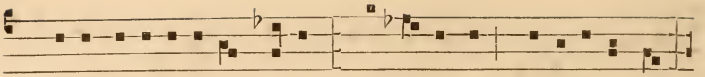
fe-rat ip-se jugum capti-vi-tá- tis nostræ. Roráte.



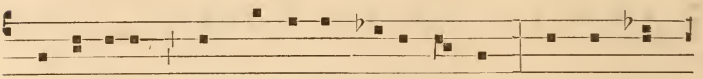
℣. Conso-lámini, conso-lámini pópu-le me-us: ci-to



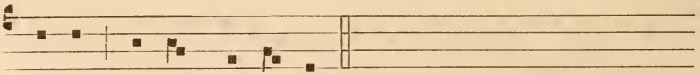
vé-ni-et sa-lus tu- a: qua- re mœrore con-súmeris,



qui- a innovávit te dolor? Salvá-bo te, noli timére:



e- go enim sum Dóminus De-us tu- us Sanctus Is-

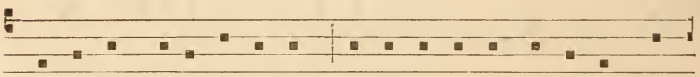


ra- el, redemptor tu- us. Rorate.

Credo.

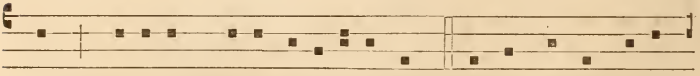
IV.

Credo in unum De- um. Patrem omnipo-téntem,



factó-rem cœli et ter-ræ, vi-si-bí- li- um ómni-um, et

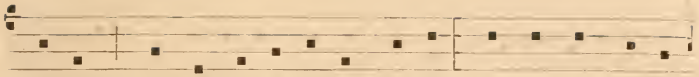
invi-si bí-li- um. Et in unum Dóminum Jesum Chri-



stum, Fí- li- um De- i unigé-ni-tum. Et ex Patre natum

ante ómni- a sæ-cula. De-um de De- o, lumen de

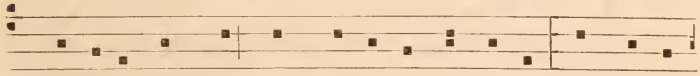
lúmine, De-um verum de De- o vero. Génitum, non



factum, consubstanti- á-lem Patri: per quem ómni- a

facta sunt. Qui propter nos hómines et propter nostram

sa-lútem descéndit de cœ- lis. Et incarnátus est de



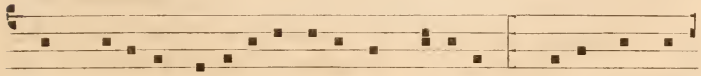
Spí-ri-tu sancto ex Ma-rí- a Vír-gine: Et homo

factus est. Cruci-fixus é-ti- am pro nobis: sub Pónti-o

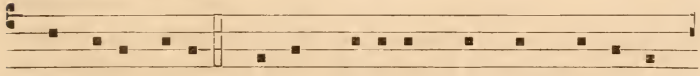
Pi-lá-to passus et sepúltus est. Et resurréxit térti- a

di- e secúndum Scriptúras. Et ascén-dit in cœlum,

sedet ad déxteram Patris. Et í-terum ventúrus est



cum gló-ri- a judi-cáre vivos et mórtu-os: Cujus re-gni



non e-rit finis. Et in Spí-ri-tum Sanctum Dóminum

et vivi- ficántem, qui ex Patre Fi- li- óque procé-dit.

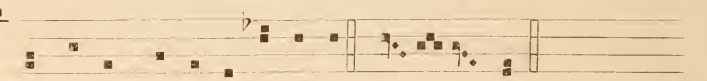
Qui cum Patre et Fi- li- o simul adorátur, et con-

glo-ri- ficátur: qui lócutus est per Prophétas. Et unam,

sanctam, Cathó- li-cam et Apostó-licam Ecclé-si- am.

Confí te- or unum baptísma in remis- si- ónem pec-

catórum. Et exspécto resurrecti- ónem mortu-órum.



Et vi tam ventú-ri sæ-cu-li. A- men.

Alguien objetará que las composiciones incluídas en el segundo grupo no merecen llamarse *recitados* por la sinonimia que se establece de ese modo entre *recitado* y *canto*. Por nuestra parte, justificamos nuestra conducta con las siguientes observaciones.

Hemos partido del supuesto de que los llamados *recitados* son verdaderas melodías en cuanto que reunen todas las condiciones necesarias para llamarse tales; es á saber: la variedad de tonos ó sonidos que sean musicales y el ritmo conveniente, y aun por eso no damos carta de naturaleza al recitado *recto tono*, desprovisto de toda cadencia, porque le conviene mejor el nombre de *mala lectura*, ó lectura sin inflexiones de voz. Ahora bien, no habiendo diversidad

específica, como á la vista está, entre los cantos del primer grupo y los del segundo, no hay razón para que no les sean comunes ambos nombres de *canto* y *recitado*. Se dirá que entonces puede hacerse extensivo el último nombre á todo género de canto litúrgico, aun al más complicado. En realidad, el canto gregoriano no es más que la acentuación musical del texto, á lo cual llamamos *recitado;* pero si se atiende á las maneras distintas de acentuar musicalmente un texto, se hallará fundamento á las limitaciones de nuestra clasificación, conciliando los extremos y adoptando el término prudente. Como queda dicho en el capítulo II, hay un género de canto gregoriano que hemos llamado simple ó sencillo, ó sea de notación monosilábica, en cuyos moldes entra el *recitado* con sus dos variedades; porque las composiciones de tal estructura vienen á ser ni más ni menos que una lectura musical sin interrupciones ni distinciones que no requiera el texto, salvo alguna que otra fórmula aislada y no siempre sencilla que se desliza lógicamente á modo de desahogo. Pero hay en cambio otras piezas en que la amplitud de formas musicales, las prolongaciones y desahogos frecuentes, la trabazón de fórmulas melódicas, y la consiguiente relativa independencia de la música con respecto á la letra, colocan á aquélla, no en esfera distinta, pero sí en círculo más extenso; es decir, que, según se ha visto ya, esa música litúrgica goza de vida propia que se refunde en la de la letra, completándola, enalteciéndola y perfeccionándose ambas á dos. Tal sucede en el género *medio* ó adornado, y en el *complejo* ó florido, y por eso no los denominamos *recitados*. En el último, aunque parezca afirmación alarmante, se inicia la música instrumental; pues fuera de que las largas series de vocalizaciones parecen solos de instrumento, y del instrumento más perfecto, que es la voz humana, la sentencia de San Agustín sobre el mismo punto esclarece filosóficamente el origen de la música instrumental y legitima esa conquista (1).

---

(1) Indaga el Doctor hiponense el sentido latente, la razón íntima de los desahogos musicales, que él llama *júbila* y nosotros *vocalizaciones*, que vienen á ser una serie más ó menos larga de notas á que sólo acom-

Hagamos, pues, nuestra otra sentencia del mismo San Agustín, que solía decir: *teneamus illud nostrum*; *non esse disputandum de nominibus dummodo res constet*, y admiremos de qué manera es el canto expresión natural y el más precioso ornato de la palabra. Así comprenderemos también cómo los santos Doctores, en la exaltación del fervor, improvisaban sus cánticos cuando la música no tenía las trabas que hoy, sino que dependía de la acentuación que se le diera, dentro, eso sí, del lenguaje musical, que era entonces ocupación sagrada para todo eclesiástico y relativamente fácil, como todo lo que es espontáneo y no está desfigurado por multiplicadas y remotas aplicaciones.

Por lo que hace á la manera de interpretar ese canto, bastará recordar que es música monosilábica y que, en consecuencia, debe regularse por los preceptos que en lugar oportuno se dieron.

---

paña una sílaba de texto, y llega á expresarse en estos términos: «Los que se ocupan en las labores del campo ó trabajan con ardor en cualquiera otra cosa, suelen con frecuencia regocijarse con cantares; y cuando ya llegan á sentirse dominados de la alegría, hacen caso omiso de las palabras para seguir cantando (*tarareando*) con más fervor que antes. Pues con mucha más razón caben tales extremos en el gozo espiritual, porque en presencia de un Dios, cuya majestad es inefable, ¿qué santa alegría será extremada? *Quem decet ista jubilatio nisi ineffabilem Deum?* Dios es inefable; pero si ninguna palabra hay digna de Él, tampoco es permitido dejar de cantar sus grandezas y bondades. Pues no pudiendo hablar ni debiendo callar en su presencia, ¿qué otro recurso nos queda si no es el del júbilo (*jubilare*), es decir, regocijarnos y cantar sin palabras?»—*Illi qui cantant sive messe, sive vinea, sive in aliquo opere fervent, cum cœperint in verbis canticorum exultare lætitia, veluti impleti tanta lætitia ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum jubilationis.*» (*Enarr. in Psalm. XXXII*, 8.)—*Ineffabilis est Deus quem fari non potes et tacere non debes; ¿quid restat nisi ut júbiles? ut gaudeat cor sine verbis, et inmensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum?*» (Ibid.) Aquí se ve expuesta con delicadeza y profundidad la génesis de la música instrumental y el fundamento psicológico que legitima su empleo en el templo. Empieza por la voz humana sin articulaciones, y va desarrollándose por derivación natural, por analogías y deducciones más ó menos próximas. Es como una ampliación de la voz humana, que, al verse impotente para ensalzar tanta grandeza, busca auxilio en todo cuanto la rodea. Y no seguimos porque excederíamos los límites que nos hemos trazado.

CAPITULO VI

CONDICIONES ESTÉTICAS DEL CANTO GREGORIANO

Hoy más que nunca se halla embrollada la cuestión sobre la belleza en la Música merced á las exageraciones de algunos estéticos modernos que reniegan de las tradiciones psicológicas, es decir, de la música expresiva, de la música del sentimiento, para proclamar el imperio de la *forma*. Y en realidad, nada obsta á una conciliación de extremos si se tienen en cuenta ciertas observaciones:

1.ª Al decir que la Música no expresa sentimientos fundándose en el hecho de la variedad de impresiones, en que sin previo programa no sabríamos distinguir si una composición tumultuosa y alborotada, por ejemplo, representa una batalla ó una tormenta, es caer en un sofisma, confundir la representación de lo determinado (á que dudo pueda llegar la Música por sus propias fuerzas) con la de lo indeterminado. ¿Por ventura no hay simbolismo real aun en lo indeterminado? ¿No hay alegorías vagas muy expresivas? Un cuadro que, según la intención de su autor, quiera representar la resignación cristiana simbolizada en una doncella pudorosa en actitud meditabunda, ¿no admite tantas interpretaciones cuantos espectadores le contemplan? ¿Dejará por eso de haber allí fondo, una idea ó sentimiento? ¿Podría decirse impunemente que no hay más que habilidad artística y claro obs-

curo, y facciones más ó menos exactamente trazadas? Pues del mismo modo hay en toda buena música un fondo de sentimiento, que no por ser específicamente inapreciable en la mayoría de los casos está peor representado.

Ahí se ve palpablemente la falsedad de la teoría que proclama el exclusivo dominio de la forma, no admitiendo en la Música más que formas bellas y no bellas; teoría incompleta en cuanto no nos dice por qué són ó dejan de ser bellas las formas en cuestión.

2.ª El mundo ideal de la Música se extiende, como el de la Poesía, á todo lo existente con entidad física, y también á lo fantástico. Lo cual se comprende bien si consideramos que la Música sugiere, no sólo los sentimientos que nos agitan á la vista de un espectáculo, sino la contemplación del espectáculo mismo, no ya minuciosamente y al pormenor, ni de un modo simultáneo, sino sucesivamente, como si se fuese desarrollando ante nuestros ojos un lienzo pintado, y con lentitud ó celeridad, que depende de las circunstancias y de la lógica del compositor. Los *rumores de la selva* del *Sigfrido*, de Wagner, no nos presentan un paisaje con todos sus detalles, pero sí en globo, de una manera virtual y así como con rasgos geniales comprensivos, al modo del *fiat lux* de la Creación. Tampoco la palabra es pintoresca más que *virtualmente*, con *virtualidad* más precisa, pero no más potente que la de los sonidos inarticulados, que mediante las combinaciones musicales ganan en virtud dinámica lo que pierden en precisión.

Tenemos, pues, legitimados en Música los géneros *lírico*, *dramático* y *descriptivo*, que serían vanas palabras si privásemos á la Música de la virtud expresiva, como pretenden E. Hanslick y Carlos Beauquier, estéticos de última moda.

3.ª Como expresión del mundo afectivo no necesita, ni acaso puede la Música, fijar el carácter específico y determinante de un sentimiento; bástale el carácter genérico, amplio, que huya de las antítesis y anomalías, y que lleve en sus alas la tristeza, la alegría ó el entusiasmo, sin enumerar los motivos que las causan, ni los grados y matices que alcanzan. Basta que la música esté como sumergida en un piélago de sentimiento, que ese sentimiento quede encerrado, con cierta especie de compenetración, en los sonidos. A nues-

tro entender, la cuestión toda se resume en un simil: el sentimiento que se quiere expresar musicalmente es como una esencia encerrada en el pulverizador (para nuestro caso los sonidos musicales); se mueve el resorte (por medio de la ejecución) y se difunde por todo el recinto suavísima fragancia. El que la percibe conoce que aquello no es un hedor intolerable, sino un olor confortante, y no se desvive por saber si resulta esencia de rosas, Ilang-Ilang ó patchouli. Podrá tratar de analizarse en Música qué clase de sentimientos se expresan, y perderse en un laberinto de conjeturas; pero jamás se podrá deducir de la insuficiencia de ese análisis que no se trata de sentimiento alguno, sino de puras formas.

Con tales precedentes, muy bastantes á conciliar los extremos, podemos entrar de lleno en nuestro asunto, no sin advertir previamente que lo dicho hasta ahora se refiere á la música *pura*, á la música sin palabras; porque al aliarse con la letra adquiere la música, junto con nuevo esplendor, compromisos artísticos que no puede satisfacer sino cediendo algo de su libertad, de donde nace entonces un elemento nuevo de belleza que yo llamaría *oportunidad artística*.

Concretándonos ahora al canto gregoriano, podemos considerar de dos maneras su belleza: la que le compete como bella arte, independientemente del objeto á que se le destina, es decir, como música pura, y la que le realza y avalora en orden á su fin, ó sea en cuanto á su oportunidad artística.

El encanto melódico, esa fuerza ó virtud oculta, pero animadora, de la Música, y cuya presencia reconocen sin esfuerzo el instinto educado y el buen gusto, no hay duda que estriba en la acertada combinación de los intervalos. Estos intervalos, ¿han de estar en esta disposición, ó en aquella otra? Es un misterio en Música, y como tal no se somete á regla ninguna, aunque la diferencia sea palpable, como lo es también que unas mismas notas en tal sucesión nos embelesan, y en tal otra nos importunan é impresionan desapaciblemente. En la tonalidad diatónica, lo mismo que en la cromática y combinada, se han compuesto melodías frescas, variadas, elegantes y universalmente admitidas como bellas. Luego la belleza de la música no depende esencialmente de la multiplicidad de recursos; antes bien éstos sólo sirven muchas veces

para suplir y disfrazar con apariencias la carencia de belleza efectiva. Luego la belleza no está reñida con la sencillez.

Sigamos analizando. Cuando oímos una composición académicamente hecha, acabada é intachable en sus formas, admiramos su estructura, pero no la calificamos de bella. Si se nos ofrece un canto chocarrero de ritmo bien determinado y asequible á toda clase de personas, pero trivial y plagado de reminiscencias, no hay hombre de buen sentido que lo califique de bello. Désenos, por el contrario, una composición, ya del género serio ó ya del festivo, en que haya verdadera inspiración, chispazos del genio, y la obra se abrirá paso en el camino del éxito y será duradera; porque en ella se prescinde de oportunidades, pero late y vive lo que siempre se buscará en el arte: la belleza.

En la composición de formas estudiadas y correctas hay sonidos, hay cálculo, pero no hay música. Los sonidos son signos de la música, como las letras del lenguaje. Escríbase una serie de letras en correcta formación, de elegantes curvas, variadas y simétricamente colocadas, pero en las cuales no se ha querido encerrar ningún pensamiento; ¿qué nos queda? Una colección de signos bien trazados, representación sin lo representado. ¿Queremos que signifiquen algo las letras? Podremos servirnos de las mismas, pero en otro orden, y este orden lo impone el talento, que según sus grados así producirá unos pensamientos ú otros. Fácil es aplicar el caso á la Música. ¿Qué es, pues, una composición correcta pero no sentida? Una colección de signos sin la cosa significada: un cuerpo bien organizado sin alma. Es decir, que los sonidos son signos representativos de un sentimiento, y este sentimiento está ausente; es decir, que aquellos miembros necesitan ser movidos por un principio vital que en el caso no se dá. Luego una composición está constituída en su ser por el sentimiento que en ella debe encerrarse, y tanto será más bella cuanto más adecuadamente se contenga aquél, constituyendo la plenitud de compenetración el colmo de la belleza. Y tanto más fácilmente se conseguirá ese colmo ó plenitud, cuanto más lleno esté el compositor del sentimiento que quiere expresar y menos tenga que valerse del artificio. Con estas ligeras indicaciones, que la índole del *Tratado* no

permite ampliar, veamos ahora hasta qué grado pueda llegar la belleza del canto gregoriano. Su tonalidad no se presta á simular la inspiración; sus autores fueron en su mayor parte varones doctísimos y fervorosos, que no atendieron á combinaciones artificiosas, ni tenían por qué, sino á encarnar en las notas el espíritu de fervor de que se hallaban llenos y poseídos. Eso sí: unas veces componían acentuando tan sólo dulcemente el texto sagrado, y otras se explayaban en el gozo espiritual, perdiéndose en suavísimas ondulaciones, de que dan testimonio infinidad de piezas litúrgicas verdaderamente anegadas en una lluvia de notas.

De suerte que, en virtud de la misma simplicidad de elementos artísticos, el sentimiento brotaba libre y alado, y encajaba en su molde propio sin disfraces ni golpes de efecto. Era cuando la fuerza del calor interno traducía en notas acentuadas las palabras de los santos Doctores y respondía el pueblo acorde y como influído por la virtud magnética del entusiasmo fervoroso. Era cuando San Ambrosio y San Agustín, en el momento más solemne y de suprema dicha, con aquella exaltación propia del sublime genio africano y de la virtud acendrada del Obispo de Milán, improvisaron (según opinión comunísima), ante un público numeroso que lloraba de emoción y regocijo, ese himno de eterna belleza que llamamos el *Te Deum*. Era cuando caballerosos príncipes daban gracias al cielo después de una victoria, desahogándose en inspiradas estrofas á la Madre de Dios (1). Hoy se hace difícil creer que tal fuese el origen de esas melodías celebradas por tantos siglos; pero la verdad es que aquellos augustos trovadores de los palacios de Dios no podían hacer alarde de hábiles harmonistas, ni buscar el atildamiento á que después se ha llegado. Por eso, siendo allí la forma externa cosa secundaria, hay que descubrir y hacer patente el pensamiento musical, lo cual sólo se conseguirá, como queda dicho repetidas veces, mediante una buena ejecución.

Mas no por eso se crea que rige en el canto gregoriano una estética ajustada al criterio individual, arbitraria y ve-

(1) Tales como las composiciones llamadas del Rey Roberto.

leidosa, ó cuando menos cerril é indisciplinada. Nada de eso: allí tienen cumplimiento todas las leyes naturales; allí, en medio de la sobriedad, hay elegancia no fingida, y se descubre una inteligencia ordenadora, y se admiran la trabazón y encadenamiento de unas partes con otras; allí se dan todos los tonos y gradaciones del afecto, y canta el pueblo con sencillez enérgica en el *Credo*, brilla la ternura en los *Kiries*, regocijo y fruición interna en los *Glorias*, y siempre ardientes deseos, inefables esperanzas y sempiterno gozo, al modo de las apiraciones del justo hacia su fin.

Con respecto á su forma externa, resplandece también en las melodías tradicionales variada riqueza, fundiéndose en harmónica unidad. El citado cap. XV del *Micrólogo* apenas tiende á otra cosa, en su luminosa exposición, que á conciliar y fundir esos dos elementos. «Sicut enim lirici poetæ nunc hos nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas; rationalis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumæ neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, is est, ut sit *similitudo dissimilis*, more perdulcis Ambrosii... (1) *Sed hæc et hujusmodi* (podríamos añadir con él) *melius colloquendo quam conscribendo mostrantur.*»

La disposición de los intervalos es en ellas acertadísima; del juego de pocas notas resultan allí muchas veces cantos

---

(1) No son menos elocuentes otros párrafos del mismo capítulo encaminados á idéntico propósito, y que, á más de hacernos formar alta idea de la estructura y trabazón ordenadas del canto gregoriano, desmienten la creencia, no poco común, de los que se lo figuran como arte sujeto á reglas arbitrarias; creencia á que ha dado origen la nunca bastante detestada y anatematizada práctica moderna. Presentamos los textos en latín en atención á que no habrá lectores de esta obra que no lo conozcan. «Oportet ergo, dice Guido, ut more versuum distinctiones æquales sint, et aliquoties eædem repetitæ, aut aliqua vel parva mutatione varietæ, et cum plures fuerint duplicatæ, habentes partes non nimis diversas et quæ aliquoties eædem transformentur per modos, aut similes intensæ vel remisæ inveniantur. Item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, redeat,

de singular belleza, que para nosotros reunen además el atractivo del arcaísmo y de los poéticos recuerdos. Véanse como muestra de cuanto queda dicho las melodías que vamos á intercalar tomadas de la colección de los Padres Benedictinos, por ser ésa la versión más concienzudamente hecha y conforme de todo punto á la tradición, y aplíquenseles los principios de la Estética.

Ave Regina, Kiries, Secuencias, etc.

Podrá haber mucha arbitrariedad en esas teorías alemanas en que se tiende á establecer una clasificación racional de los tonos por su virtud expresiva y específica. Verdad es que no son teorías nacidas hoy, sino que tienen su arraigo en el modo de sentir de aquel pueblo griego que extendió su dominación por todas las esferas del saber. Bien conocidos son de todos los peregrinos consejos de Platón en su *República*, y demás legisladores antiguos, acerca de cómo debía precaverse la juventud de ciertos *modos* musicales que, sugiriendo determinado género de sentimientos, afeminaban á los hombres. Sabido es igualmente el influjo avasallador que ejercían en el gran Alejandro el modo *frigio* y el *lidio*, con los cuales el músico Timoteo avasallaba el corazón de aquel gran capitán, ora excitándole hasta la más inaudita fiereza ó reduciéndole á la condición de manso cordero. ¿Qué mas? Mi Padre San Agustín dice en el áureo libro de sus *Confesiones*

---

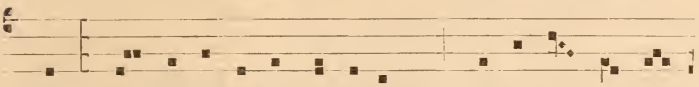
ac per eadem vestigia recurrat. Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera é regione opponat respondendo à gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur. Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur hæ vel omnes neumæ, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis et acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id est, finalem, vel si quam affinem ejus pro ipsa elegerint, penè omnes distinctiones currant, et eadem aliquando vox, quæ terminat neumas omnes, vel plures distinctiones finiat, aliquando et incipiat; sicut apud Ambrosium curiosus invenire poterit...» (Ibid.)

que los tonos de la música tienen relaciones de simpatía con la variedad de afectos de nuestra alma, «como si para cada uno de ellos hubiese modo musical propio y privativo;» y durante el curso de la Edad Media hicieron variaciones sobre el mismo tema escritores como el Venerable Beda, San Isidoro, San Otón y otros. Podrá haber, repito, mucha arbitrariedad en todo eso, porque vemos que en el mismo *tono segundo* del canto gregoriano, considerado falsamente por algunos como exclusivo del oficio de difuntos, hay escritas muchísimas, innumerables piezas que nada tienen que ver con los muertos, ni siquiera con la Cuaresma. Pero no es totalmente arbitraria la predilección por uno ú otro tono, y aun cierta predeterminación en ellos para uno ú otro afecto. Es decir, que en cada tono tienen los intervalos organización peculiar, y presentan cierto sello ó carácter inconfundible.

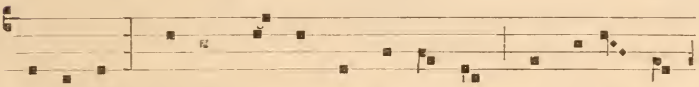
De este modo, sin negar que en el tono 1.º cabe muy bien un vuelo de elegancia y grandiosidad distantes no poco de la ternura, podemos afirmar también que su fisonomía se presta con más naturalidad á la nota tierna. Se corrobora esto con el hecho constante de haberse adoptado casi siempre aquel tono para las Antífonas de la Virgen y los *Kiries* de la mayor parte de las Misas, piezas esencialmente suplicatorias. Así sucede con la Antífona *Ave Regina*, de uso frecuente en nuestra Orden, y que puede ponerse en parangón con las más suaves melodías. Está compuesta en el estilo medio, ó de mediana dificultad, y el corte casi simétrico de la letra la hace de formas regulares, más inteligible el fraseo y muy manifiestas la unidad y variedad, si se la compara con otras piezas en que aquellas dotes no aparecen tan de bulto para los no inteligentes. Al oir esa composición cualquiera reconoce que está escuchando un canto sentimental, de mucha sencillez y al mismo tiempo riqueza melódica, sin el aparato de los rodeos afectados.

AVE, REGINA CŒLORUM

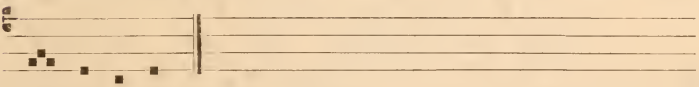
A-ve, Regina cœ-ló- rum, Mater Regis Angeló-



rum: o Ma-rí- a flos vírgi-num, velut ro- sa vel



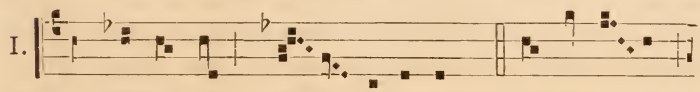
lí-li-um: fun-de pre-ces ad Dómi-num pro salú- te



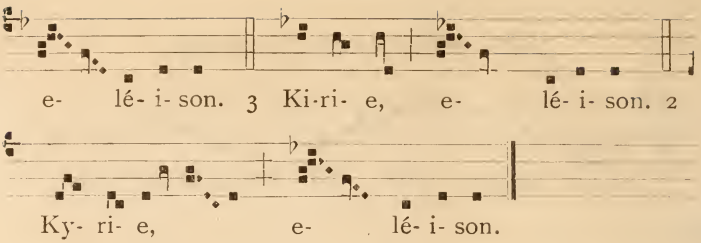
fi- dé-li- um.

Los *Kiries* que presentamos por vía de ejemplo atesoran iguales condiciones que el *Ave Regina*, aunque más acentuada la melodía y más anhelosa la plegaria. Aquí el análisis fraseológico es insuficiente á declarar la belleza, que reside en una virtud expansiva pero oculta; á manera de las flores olorosas que no se ven y se sienten, arguyen también la presencia de la belleza en esas melodías la unción y el perfume regalado que de ellas emanan. El escalpelo de la crítica nada hallará reprobable, pero tampoco podrá desmenuzar como quisiera. Y es que con los cánticos de la Iglesia sucede algo parecido á lo que con el estilo arquitectónico á cuya sombra se desarrollaron: hay mucho espíritu y poca materia, la indispensable para la forma externa.

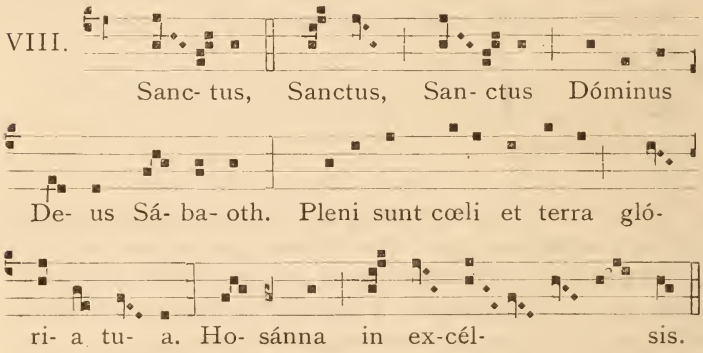
KYRIES



Ky-ri- e, e- lé- i- son. 3 Christe,



Entre los muchos ejemplos que podrían traerse como muestra patente del cumplimiento de las propiedades con que se nos manifiesta la belleza, no es de los peores el siguiente período musical:



La primera estancia hasta las dos líneas divisorias viene á ser como el preludio y aun el motivo de la composición. El segundo *Sanctus* completa la frase musical sin apartarse de la ilación lógica requerida. El tercero es repetición del primero, ya no como entonación encomendada á uno solo, sino como miembro de frase que han de cantar todos los cantores. El *Dominus Deus Sabaoth* constituye ahora la segunda parte de la frase, igualmente relacionada con la primera y con notables variantes. En *pleni sunt*, etc., comienza otra frase del período francamente distinta de las anteriores, pero no tan desligada que deje de reconocérsela solidaria del conjunto; es decir, que las cinco primeras notas, aparte del sabor general de las restantes, la retienen suficientemente den-

tro del período comenzado. Ya toma vuelo más amplio la melodía, y en los dos miembros recorre todo el diapasón, cerniéndose primero en sus alturas y descendiendo luego en graciosos giros y ondulaciones. El *Hosanna in excelsis* es á manera de coda ó eco en que se resumen miembros de las frases anteriores, redondeando el período con ondulaciones más acentuadas y variadas.

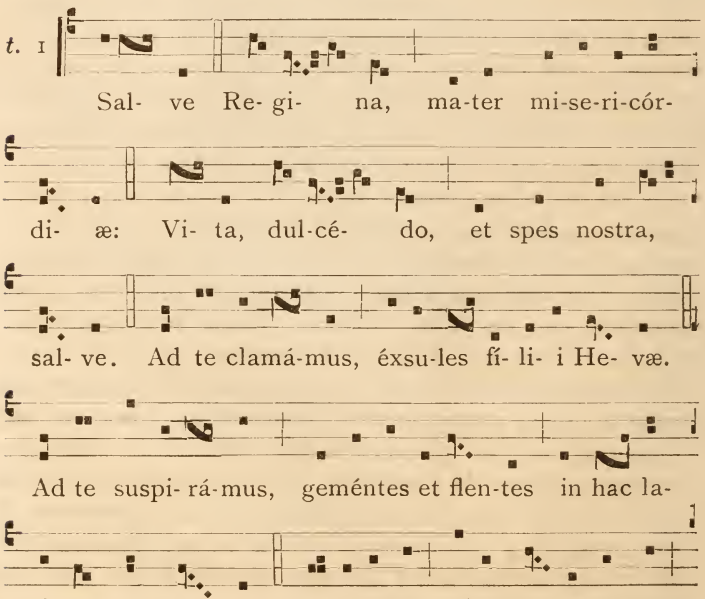
Hé ahí la unidad y variedad constituyendo los atributos formales de la belleza melódica, aparte del elemento esencial ó virtud intrínseca de la melodía, que, como queda dicho, reside en la distribución de los intervalos y se siente mejor que se explica. Idéntico procedimiento puede aplicarse á las demás melodías gregorianas para juzgar de sus condiciones estéticas, sin que en caso alguno ese examen redunde en menoscabo de aquéllas.

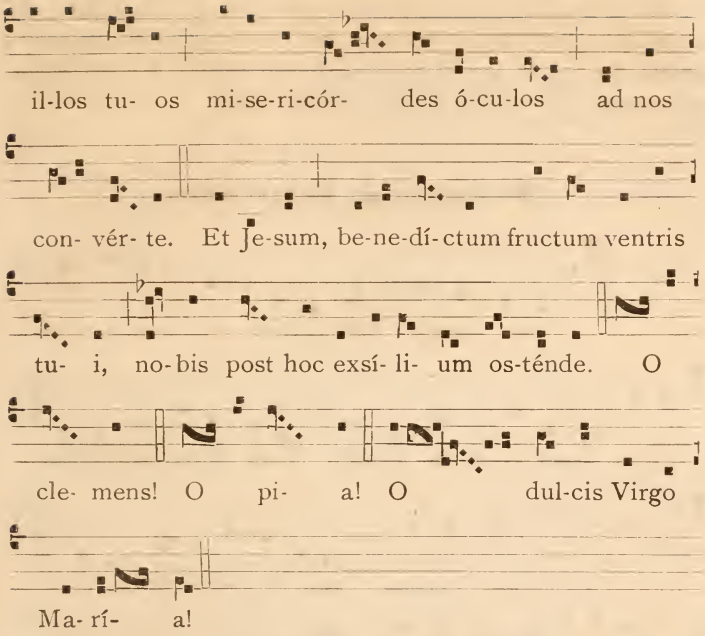
Salve Regina.

Acaso no hay pieza alguna en el repertorio gregoriano que sobrepuje á ésta en belleza y expresión. Su corte periódico, la elegancia é intimidad del fraseo, el sentido dominante de ternura, debido á las delicadas inflexiones que la matizan, junto con una variedad natural y no estudiada, y, finalmente, la rara propiedad con que se acomoda la letra á la música, todo ello avalora la composición hasta hacerla dechado inimitable de eterna y nunca gustada belleza. Como en todas las melodías litúrgico-populares, hay en ésta algunas repeticiones ó ecos generalmente separados por las dos líneas que indican dónde debe callarse un coro para comenzar el otro. Pero aun estas repeticiones encajan bien y se hallan conformes con las leyes estéticas. Véase con cuánta propiedad, después de la frase *Ad te clamamus*, etc., se ha introducido una pequeña variante en la repetición *ad te suspiramus*; la oportunidad y gracia del *do* correspondiente á la sílaba *sus*, no hay palabras con qué encarecerlas; sólo se ve claro que las otras variantes de *gementes et flentes* dependen de aquélla como las notas bajas de una cadencia de la culminante. Y qué animación, y qué vuelo tan encumbrado, y qué amplitud tan sonora y alada las del *Eja ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte!*

Asimismo podríamos estudiar la gradación tranquila y admirable de las últimas palabras laudatorias, con otras circunstancias y pormenores dignos de cuenta, que resaltan á maravilla en cada una de las notas de esta composición. Y el nexo y encadenamiento de los intervalos, en cuyo acertado uso consiste el halago melódico, no hay lengua que lo pueda ponderar debidamente. Transfórmese esa Salve del modo que se quiera, redúzcasela á un compás ú otro, y se verá que no puede menos de ser música religiosa, que no puede desprenderse de la virtud sugestiva que lleva latente. Las impresiones personales no dicen bien en una obra didáctica; pero ni es eso necesario: para cualquiera encierra esa composición tesoros de ternura, y es expresión de la nostalgia del cielo.

Damos por terminado, no su análisis (que no puede hacerse), sino el ligero examen que precede con añadir que es de las piezas más características del canto gregoriano; que además en la clasificación que hemos hecho corresponde al género compuesto ó complejo, y no de lo menos erizado.



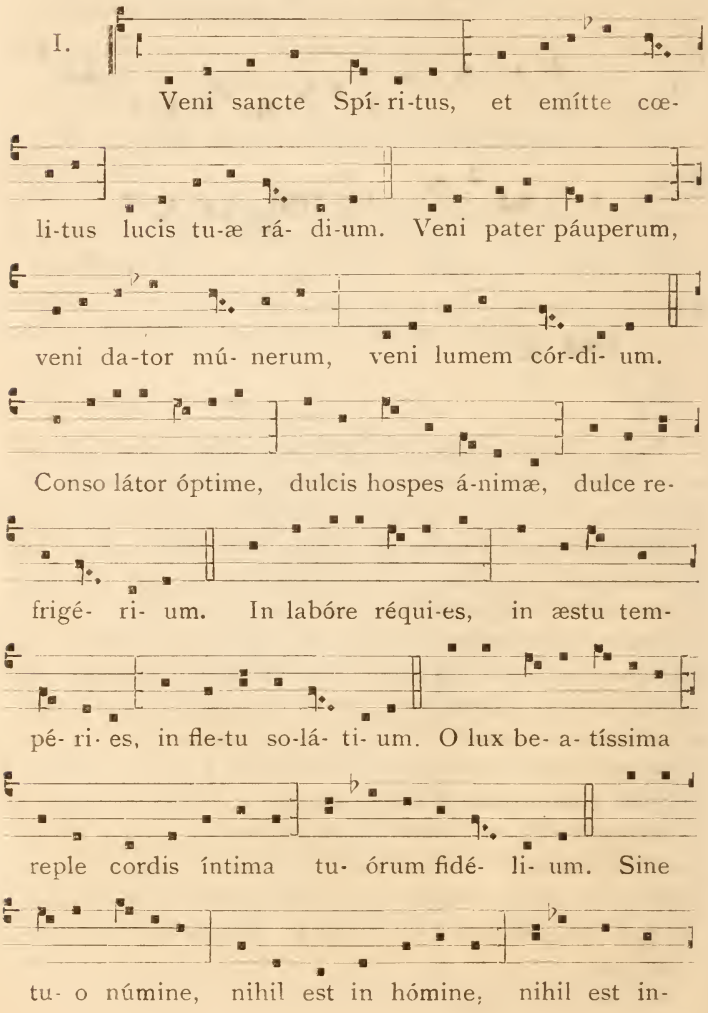


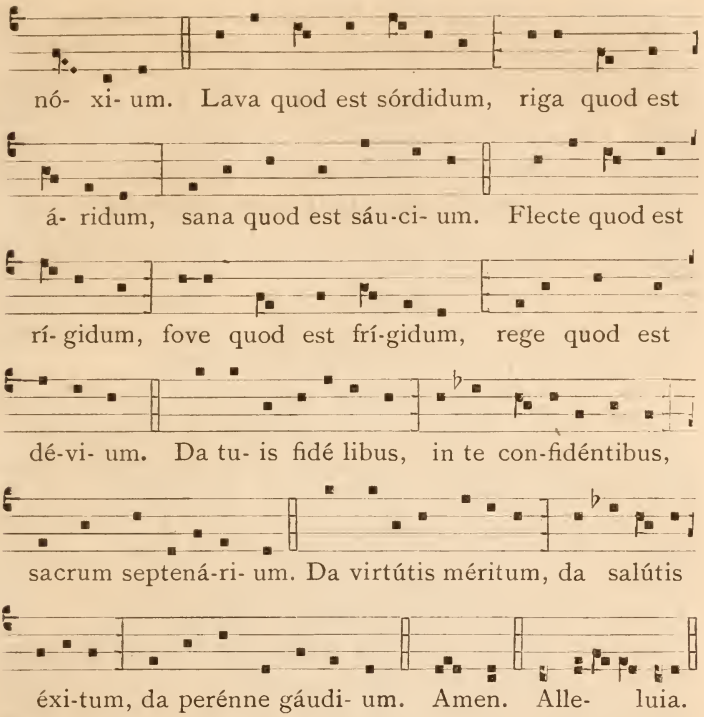
Para completar en cuanto nos es permitido este ligero estudio estético, no dejaremos de llamar la atención sobre dos *Secuencias*, canciones eclesiástico-populares antiquísimas que desde el principio hasta el fin están respirando, junto con un gusto arcaico acendrado y sin mezcla, la más pura efusión, la más santa y simpática tristeza. Hay en sus altos y bajos, en sus vuelos y caídas, tal tinte de semiopaca claridad, tal *dolce far niente*, que no me figuro oir bien ejecutados esos cantos si no es á la incierta luz del crepúsculo y por un coro de ascetas que vuelan con la esperanza á su verdadera patria. ¡Qué delicadeza en los giros! ¡Qué energía y cuánto anhelo en la frase: *Tua nos salva, Christe, clementia!...* (1) ¡Qué sencillez en la sucesión melódica, como dispuesta para el pueblo! En una palabra, tienen la contextura de un canto popular genuino, con más la unción religiosa, que las avalora sobre toda ponderación. Recuérdese aquí lo que ya llevamos dicho: que en

(1) Véase en la página 59 la prosa *Regnantem sempiterna*, etc.

todo canto destinado al pueblo, tal como en los *Credos*, *Secuencias*, en las llamadas *Prosas*, etc., va repitiendo un coro á modo de eco lo que el otro acaba de cantar. Es decir, que son cantos por su naturaleza alternativos.

Secuencia de Pentecostés.





Consideremos ahora bajo el concepto de lo bello el ritmo del canto gregoriano. Yo no sé hasta qué punto es la regularidad matemática elemento informador de la belleza del movimiento. Sólo sé que el sentimiento rítmico natural se contenta con menos: con percibir un todo dividido en partes proporcionales y ordenadas. Sé también (tal juzgo por lo menos) que están en un lamentable error los que creen que el compás es parte esencial de la música, ó por lo menos la manifestación rítmica más perfecta. Decir lo primero es defender que antes de la invención del compás no había Música en el mundo; y asegurar lo segundo, es decir que la última expresión de la belleza consiste en formas estrictamente simétricas. Tan no es así, que cuando la Música se explaya en sus legítimos dominios prescinde del yugo que se le quiere imponer, y se adelanta y retrasa según exigencia, no de la exacta proporcionalidad, sino del sentimiento, degenerando, si así pu-

diera decirse, en ritmo libre. El artificio de la Música, en virtud de la multiplicidad harmoniosa de las voces, ha necesitado el compás, como el tren los rails que le regulan la marcha. Si la locomotora pudiese andar y ser dirigida sin esas trabas, seguramente á nadie se le ocurriría ponérselas. Cierto es que el compás no deja de causar placer vivísimo en razón inversa, generalmente, de la aptitud para contemplar la belleza serena del arte, y que por lo mismo fascina al vulgo un aire marcial ó el vertiginoso ritmo de un vals; pero eso sucede con los que sólo se fijan en la parte externa y allegadiza del arte, no en las regiones ideales, donde éste se mueve eternamente antes y después de la introducción del compás.

Plácenos confirmar nuestra opinión con un testimonio respetabilísimo. «Reducido á su *mínimum* el elemento rítmico, dice Gevaert, consiste en cierta proporción observada en la disposición, número y extensión de los miembros y períodos de que consta el discurso ó la cantilena. En este primer grado del arte tenemos el ritmo libre de la prosa oratoria y del canto llano... Es, pues, un error querer hacer del compás una condición indispensable de la Música (1).»

De todo lo dicho se podrá inferir que los efectos causados por el compás más tienen que ver con los movimientos de la sangre y el sistema nervioso, que con las nobles facultades del alma y la serena contemplación de la belleza, más cerca están de ser fenómeno fisiológico que psicológico. No podemos desconocer su utilidad en el sentido de que abrevia mucho el trabajo de la inteligencia dándonoslo todo partido y alineado; pero de ahí á decir que el sentimiento rítmico es la aptitud para conocer si sobra ó falta alguna parte ó compás de las frases facticias modernas, media un abismo. Podrá llamarse á lo sumo *hábito rítmico*, ó de cualquier otro modo con que se designe más propiamente la facultad adquirida por educación y convencionalismo, de comparar las partes de un todo que se quiere conste de tantas ó cuantas piezas; pero el sentimiento rítmico natural es aquella facultad de comparar y ordenar en el movimiento las partes propor-

(1) Gevaert, *La musique de l'antiquité*, tomo II, libro III, capítulo I, páginas 2 y 3.

cionales con respecto á un todo. Así hay ritmo en una buena lectura, y este ritmo aplicado á la Música es el del canto gregoriano. Si se canta prosa litúrgica, el ritmo conveniente será el de una buena lectura en prosa: *Sunt vero quasi prosaici cantus, qui hæc minus observant, in quibus non est curæ, si aliæ majores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.* (Guido, *Microl.*) Y esto porque, si bien «*el músico* debe proponerse la manera de regularizar el canto mediante las divisiones indicadas, así como el versificador piensa con qué pies ha de construir el verso, sin embargo, al músico no le liga tan estrechamente esa ley» (1) (la de las divisiones simétricas que acaba de exponer): *quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat.* La cual razonabilidad, aunque muchas veces no se nos aparezca clara, con todo, se ha de tener por razonable aquello de que la inteligencia, ó sea la razón, recibe deleite. *Quam rationabilitatem etsi sæpe non comprehendamus, rationale tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur.* Dígasenos ahora si no es esto proclamar en alta voz la definición agustiniana del ritmo: *motus qui per se appetitur*, y sentar como base del ritmo de la prosa gregoriana la proporcionalidad racional con arreglo á las divisiones rítmicas del texto, tal como la dejamos expuesta.

Aplicado el verso, como sucede en los Himnos y algunas *Secuencias*, el ritmo resultará más regular y simétrico. *Metricus autem cantus dico quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus...* (*Microl.*, cap. cit.)

Hay también en el canto gregoriano notas de adorno y signos de expresión. De las primeras, algunas se refunden en en las fórmulas ya explicadas; pero merece mención aparte la conocida con el nombre de *quilisma*.

Ese signo expresivo, fácil de reconocer por su figura, tiene, según la interpretación del P. Pothier, el efecto de un mordente que aquel sabio Benedictino traduce del modo que queda dicho en el capítulo segundo; bien que él mismo recomienda que en la práctica se considere el quilisma como

---

(1) «Proponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringit...» (*Microl.*, ibid,)

una nota cualquiera por la dificultad de interpretarla debidamente cuando son muchos los que cantan. A mí me parece poco tradicional el procedimiento si la equivalencia es exacta. *Unusquisque in suo sensu abundet.*

Por lo que hace á los signos de expresión, llamados también *romanianos* por haber sido hallados en el libro que el monje Romanus llevó á la Abadía de San Galo (en Suiza), y en las copias que de ellos se hicieron, baste decir que consisten en las letras *c* y *t*, en las signos ⌣ — y alguna otra indicación, que respectivamente deben traducirse por *celeriter* y *tenete*, equivalentes á nuestros *accelerando* y *ritardando*. Con esta observación queda dicho cuanto se refiere á sus efectos (1).

Si el canto gregoriano tiene tan singulares dotes de belleza en sí, es decir, en su trabazón y estructura artísticas; si resulta un conjunto harmónico y racional con sus sobrios y convenientes adornos, su ritmo cadencioso, sus signos auxiliares y su perfecta constitución tonal, todavía se eleva quince codos si se le examina con relación al fin nobilísimo á que naturalmente está destinado. No vacilamos en afirmar que las melodías gregorianas son las más propias del culto religioso, y esto porque, á más de estar consagradas por el uso y la tradición como eminentemente hieráticas, son también las que en sus cualidades privativas presentan mayor afinidad con el modo de ser y de entenderse la plegaria religiosa. Ellas son la expresión más digna de nuestra comunicación respetuosa y familiar con Dios por el cúmulo de cualidades ó condiciones que las avaloran, y que pueden resumirse de este modo:

1.ª Dan vida y expresión enfática al texto sagrado.

2.ª Por su medio las verdades provechosas penetran en el ánimo sin aspereza y quedan más fijamente grabadas.

---

(1) Las ediciones de libros de coro hechas hasta el presente por los benedictinos de Solesmes, no llevan signo alguno de los preinsertos; pero tenemos entendido que en las ediciones sucesivas del *Liber Gradualis* no han de faltar ni esos accidentes, que, á la verdad, se hallan en muy contados manuscritos por la razón sencilla de que se transmitían por tradición oral.

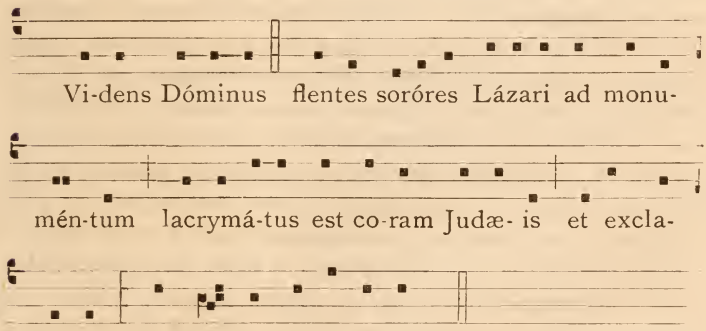
3.ª Constituyen por sí oración muy encumbrada.

4.ª Poseen en alto grado la virtud sugestiva de las ideas religiosas y los sentimientos piadosos, sirviendo como de escala misteriosa al alma.

5.ª A diferencia de toda otra música, nada hay en ellas que envuelva reminiscencias profanas, admitiendo, sin embargo, rica variedad de afectos conforme á aquella recomendación de Guido de Arezzo á los compositores: *Rerum eventus sic cantionis imitetur effectus ut in tristibus revus graves sint neumæ, in tranquilis rebus jucundæ, in prosperis exultantes, et reliquæ.* (Ibid.)

Esa determinación genérica que Guido de Arezzo exige del compositor llena la medida de la música expresiva. De donde nace que una misma pieza musical pueda adaptarse con igual oportunidad á textos diferentes en la forma y afines, por lo menos, en el fondo, tal como sucede en los cantos populares de un solo asunto, una sola música y diversidad de estrofas literarias, y en muchas canciones eclesiásticas, especialmente en la salmodia.

Pero en el tesoro litúrgico no escasean tampoco melodías íntimamente adaptadas al texto de tal modo que no sufren separación. Como ejemplo único, entre los muchos que podríamos citar, véase lo siguiente:

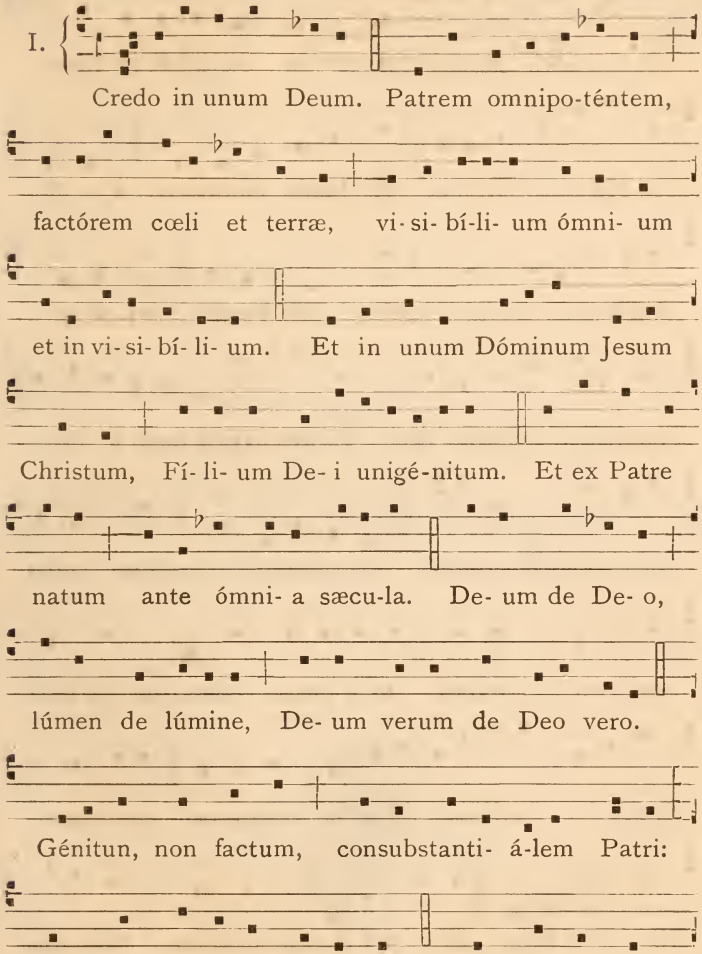


Daremos fin á este capítulo con un testimonio de Baini, profundo conocedor de la buena música religiosa: «Las antiguas y verdaderas melodías gregorianas (por más que

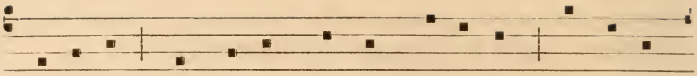
digan y escriban algunos compositores modernos) son absolutamente inimitables. Se podrán copiar ó adaptar (sabe Dios cómo) á otras palabras; pero crearlas nuevas y tan ricas como las antiguas, no cabe ni cabrá jamás en lo posible. No tengo por qué decir que la mayor parte de ellas son obra de los primitivos cristianos, muchas también de la antigua Sinagoga, y nacidas, por tanto, al calor del arte viviente, permítaseme la frase. Ni quiero añadir que no pocas se deben á San Dámaso, San Gelasio, y principalmente á San Gregorio Magno, Pontífices privilegiadamente inspirados por Dios á este fin. Ni que en gran número fueron compuestas por muy santos y sabios monjes de los siglos VIII, IX, X, XI y XII, y no ignoramos que para escribir sus obras se preparaban con oración y ayuno. Tampoco es menester decir que (como lo atestiguan tantos monumentos conservados hasta nuestros días) antes de componer un canto eclesiástico su autor estudiaba y observaba atentamente la naturaleza, el carácter, el sentido de las palabras y las circunstancias en que debía ser ejecutado. Clasificando así los resultados de ese estudio determinaban el modo ó tono correspondiente, ya para regular la elevación ó gravedad del canto, ya para el movimiento ó ritmo, ora para la disposición de los semitonos, ora para la contextura particular de las modulaciones ó para la marcha y sucesión propias de la melodía. Sabían distinguir el carácter peculiar de los cantos de la Misa, del que conviene al *Oficio;* uno era el estilo del *Introito*, otro el del *Gradual* y del *Tracto;* distintos también el del *Ofertorio*, de la *Comunión*, de las *Antífonas* y *Responsorios*, y diferente la *Salmodia* del *Introito* de la empleada en las Horas Canónicas; y por último, caracterizaban de diverso modo el canto para una sola voz y el escrito para un coro. Y en todo eso se circunscribían á los límites de cuatro ó cinco, y rara vez á siete ú ocho intervalos. Nada diré, lo repito, de esas cosas en particular; pero afirmo que el canto antiguo es admirable é inimitable por una delicadeza de expresión indecible, por algo patético que conmueve, por su sencillez natural y espontánea: que siempre es fresco, nuevo y hermoso, y que jamás se gasta ni envejece... mientras que las melodías modernas arregladas ó añadidas desde mediados del siglo XIII hasta nuestros días no pueden ha-

cerse oir sin que luego aparezcan como son, insignificantes, fastidiosas, llenas de arrugas é incoherencias (1).»

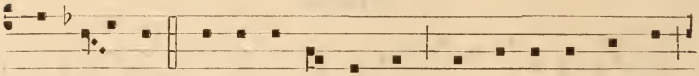
Credo.



(1) De sus *Memorias histórico-críticas sobre la vida y obras de Palestrina.*



hómines et propter nostram sa-lú-tem descéndit



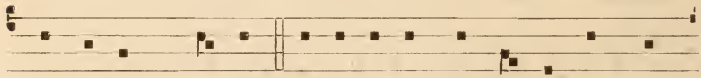
de cœ- lis. Et incarná- tus est de Spí-ri-tu Sancto

ex Ma-rí- a Vírgine: Et homo factus est. Cru-ci-

fíxus é-ti- am pro nobis: sub Pónti- o Pi- lá- to

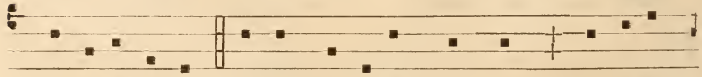
passus et sepúltus est. Et resurréxit térti- a di- e

secúndum Scriptúras. Et ascéndit in cœlum: sedet



ad déxteram Patris. Et í- terum ventú-rus est cum

gló- ri- a judi-cáre vivos et mórtu- os: cujus regni

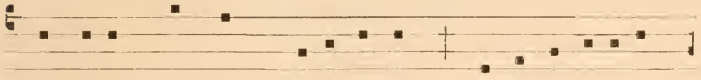


non e-rit finis. Et in Spí-ri-tum Sanctum, Dóminum

et vivi- ficántem: qui ex Patre Fi-li- óque procédit.

Qui cum Patre et Fí - li- o simul a-dorá tur, et

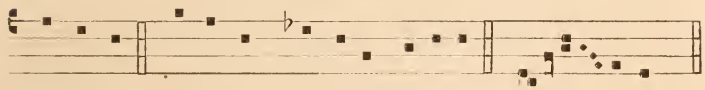
conglo-ri- ficátur: qui locútus est per Prophé-tas.



Et unam, sanctam, Cathó-li-cam, et Apostó-li-cam

Ecclé-si- am. Confí-te- or unum baptisma in remissi-

ónem pecca-tórum. Et exspécto resurrecti- ónem mor-



tu- órum. Et vi-tam ventúri sæculi. A- men.

CAPITULO VII

DE LOS MODOS

Los modos del canto gregoriano, llamados también tropos por los antiguos, y últimamente, aunque con impropiedad, tonos, *quos abusive tonos nominant* (1), son ocho: cuatro de ellos *auténticos*, y los otros cuatro *plagales* ó derivados. Para distinguirlos uno de otro hay que atender, entre otros caracteres, á *la final* ó tónica (2) y á la *dominante*. La final sólo distingue los modos de dos en dos; es decir, que cada *auténtico* y su derivado *plagal* tienen una misma terminación. Pero hay en toda melodía litúrgica una nota que, á más de ser la más repetida, se destaca y viene á ser la principal entre las demás, ó lo que es lo mismo, rige y domina en cierta

(1) Guido Arezzo, *Microl.* Adoptamos, sin embargo, esa denominación abusiva, que ya no lo es una vez sancionada por el tiempo y la aceptación de todos los autores. *De nominibus non est disputandum.*

(2) En el canto gregoriano se llama *final* á lo que hoy *tónica;* es decir, aquella nota por la que suelen empezar muchas veces y de todos modos deben terminar las piezas litúrgicas. Como en la música moderna la *tónica* es la base de cada tono, y en el canto eclesiástico hace el mismo oficio la *final*, no vemos inconveniente en el empleo y sustitución de ambos nombres, como ya lo practican algunos autores. Lo que no hallamos justificado es el uso de los nombres *maestro* y *discípulo* con que suelen designarse respectivamente el modo *auténtico* y el *plagal*, por nada expresivas y no de muy limpia tradición. La denominación de *plagal* está perfectamente adaptada por cuanto los modos derivados vienen á ser á manera de *pla-*

manera la melodía, por lo cual es conocida aquella nota con el nombre de *dominante*. Este carácter marca la diferencia específica y diversifica los modos agregados por la terminación.

Los modos ó tonos auténticos que corresponden á los números impares 1, 3, 5, 7, tienen su dominante en la quinta sobre su terminación. Así la dominante del primer tono es *la*, por ser la quinta sobre la terminación *re;* al tercer tono corresponde por dominante, según la regla indicada, la nota *si*, que es la quinta sobre la terminación *mi;* mas como advirtiesen los antiguos la necesidad de asignar como dominante una nota segura é inalterable, y viesen, por otra parte, que el *si* se presta á alteraciones porque hay que bemolizarle en ciertos giros y sucesiones, designaron por nota *dominante* del tercer tono el *do*, en lugar del *si*. Fuera de esta excepción, la regla que queda establecida tiene exacto cumplimiento. Siendo la final del quinto modo *fa*, su dominante será *do*, y en el tono séptimo, *sol* la final y *re* la dominante y así sucesivamente.

En los tonos plagales ó derivados, la dominante se halla á una *tercera* bajo la de los auténticos; pero también con una excepción debida á idénticos motivos que la del tercer tono. Es decir, que en el tono octavo, cuya final es *sol* y debería tener por dominante el *si*, como *tercera* baja del *re*, dominante del séptimo tono, se cambia ó sustituye por el *do*. Para mayor claridad véase en el cuadro adjunto cuanto se viene diciendo acerca de los tonos.

---

gios de los primitivos ó auténticos, y así lo interpretan los antiguos tratadistas. La diferencia consiste en que los auténticos completan su escala con una *quinta* y una *cuarta* sobre la final, y los plagales tienen la quinta sobre la *final* y la cuarta debajo de ella. Por ejemplo:

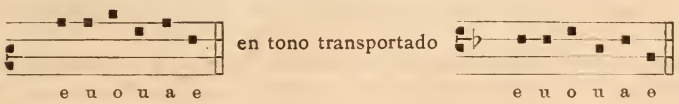
la final en ambos casos es la nota *fa*.

Cierto es que no siempre terminan las melodías gregorianas con su final correspondiente, y entonces se dice que terminan por suspensión; pero en todo caso se deja comprender como sobreentendida la final propia.

Auténticos	Finales.	Dominantes.	Plagales.	Finales.	Dominantes.
I	re	la	II	re	fa
III	mi	do	IV	mi	la
V	fa	do	VI	fa	la
VII	sol	re	VIII	sol	do

Algunos quieren elevar el número de tonos hasta doce, y otros hasta catorce; mas como quiera que son adiciones que en nada han alterado ni perfeccionado el sistema tonal antiguo (1), y por otra parte están incluídos en los ocho enunciados. como se verá cuando copiemos las fórmulas respectivas,

(1) Merece leerse la observación que hace Haberl á este propósito: «Cuando después del siglo XIII principió á desarrollarse la polifonía, se introdujeron en el canto sagrado algunas melodías escritas en los modos XI y XII, debido á la autoridad é influencia que tenían los contrapuntistas de aquellos tiempos. Ahora, como aquellos dos modos, especialmente si son transportados á la cuarta superior con un bemol en llave, se asemejan en parte al V y VI, tenemos que sus melodías suelen prestar no poca dificultad á quien se dedica seriamente al estudio de los antiguos modos eclesiásticos. Sin embargo, por respeto debido á la antigüedad fueron éstas recibidas en los libros corales auténticos, y son las tres antífonas marianas: *Alma Redemptoris*, *Ave Regina* y *Regina cœli*, las antífonas *O quam suavis* y *O sacrum convivium*, y, en fin, el *Ite Missa est* solemne, no obstante haber sido escrito en tiempos más recientes. Pero para mantener la cosa conforme á los principios se deberían haber introducido también nuevas melodías de los tonos XI y XII para el canto de los salmos, ó bien ejecutarla en el XI de la siguiente manera:



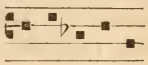
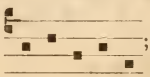
»De aquí nace aquella gran confusión que se observa en las mismas obras á contrapunto de los antiguos maestros. Algunos tienen por quinto tono la fórmula *do*, *re*, *si*♭, *do*, *la;* los de rito ambrosiano y otros, especialmente de la escuela romana, quieren inalterado el *si* natural, esto es,

no hay por qué traerlos á cuento si no es á título de curiosidad y para que no se vea desorientado el cantor cuando se le presente alguna pieza litúrgica compuesta en los supuestos nuevos tonos, pues no faltan entre las piezas añadidas al tesoro gregoriano en la última etapa de la Edad Media. El tono 2.º, por ejemplo, es el mismo quinto transportado á *do*, y el 12 equivale al 6.º igualmente puesto en *do*.

Algunas veces se notan irregularidades en la terminación de los tonos, lo cual da lugar á la división que se hace en *regulares* é *irregulares*; pero, si bien se mira, la final expresa ó sobrentendida es siempre la que se ha asignado á cada tono: pues en el caso de haber irregularidad queda también marcada la cadencia final, es decir, que hay presentimiento de

---

do - re - si - do - la. Sea como quiera, esta última fórmula debe, sin duda, usarse en el quinto tono si quiere conservarse en su pureza, y retener la otra con el *si* ♭ para el modo *jónico* (XI) transportado....» (*Magister Choralis*, versión castellana, págs. 60 y 61.)

Entre nosotros también ha prevalecido la costumbre de alterar el *si* con un bemol en la fórmula salmódica del quinto tono. La costumbre, si es mala, no debe hacer ley en ningún caso; en este de que tratamos, sin embargo, no parece descabellada ni arbitraria, sino muy puesta en razón, y, sobre todo, consecuencia obvia de premisas tradicionales. Y si no, ¿por qué aparecen muchísimas composiciones litúrgicas con bemol en clave con objeto de que todos los *si* se bemolicen, á no ser para conjurar el *diábolus in musica* del tritono? Verdad es que en la fórmula no se ofrece ese escollo en la simple sucesión melódica; pero es evidente que el acompañamiento resulta más natural y sentado, y por lo mismo más primitivo, alterada la fórmula de esta manera  , y de hecho tiene que ser así si se quiere que el tono XI sea el mismo V transportado, pues la fórmula referida viene á ser entonces  ; dado que no alteremos la nota *fa* con un sostenido, adoptando un procedimiento antitradicional y totalmente arbitrario.

No obstante lo dicho, nosotros presentamos la salmodia del quinto tono en la fórmula que pasa por más tradicional, como se verá en el capítulo siguiente.

cadencia. De este modo, fácil es conocer cuál debe ser la terminación normal.

Llámanse también los tonos *perfectos* é *imperfectos*, según que recorren ó no toda la extensión del diapasón ó escala.

Hemos dicho que las notas *dominantes* varían aun en los tonos que tienen una misma final; ahora añadiremos que el conocimiento de la dominante depende de otras nociones, como el efecto de su causa. Hubo tiempo en que los *modos* se reducían á cuatro, conocidos por su terminación, como se puede ver en muchas piezas del canto ambrosiano, en que se hallan confundidos y barajados los tonos 1.° y 2.°, el 3.° y 4.°, el 5.° y 6.°, etc. Pero no presentan, al decir de San Otón de Cluny, los mismos caracteres en su contextura alta ó baja, y así hubo razón suficiente para inventar ó derivar de aquéllos (los auténticos) los otros cuatro llamados plagales, progreso que se atribuye á San Gregorio Magno.

Para conocer si un tono es auténtico ó plagal, hay que fijarse en la extensión de la melodía; si sube más sobre la *quinta* que baja á contar de la final, será auténtico, y en caso contrario, plagal ó derivado. Es decir, que si se trata de averiguar si una melodía terminada en *re* es del primero ó del segundo modo, observaremos cuánto sube sobre la *quinta la* ó cuánto baja á contar del *re*, y así de los demás tonos. Esta regla está basada en lo que va dicho al principio. Porque teniendo los tonos auténticos su quinta y cuarta sobre la final, por fuerza han de exceder alguna ó algunas notas sobre dicha quinta, ya que esas notas excedentes no lleguen á completar la *cuarta*, como sucede en los tonos imperfectos.

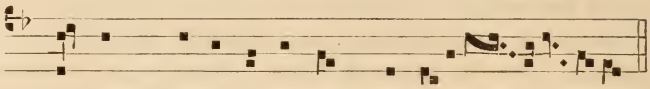
Del mismo modo en los tonos plagales, ó mejor dicho en las melodías correspondientes á ellos, debe haber notas que completen ó no la cuarta debajo de la final. Sin embargo, la regla más segura será siempre el examen atento del contexto de la melodía, en que la dominante resalta ó debe resaltar particularmente. Y esta regla es indefectible para los cantores de alguna práctica, ó para los que, sin serlo, poseen algún gusto musical.

Por ser la materia esencialmente práctica nos parece oportuno, después de las breves pero suficientes indicaciones teóricas, transcribir las ocho melodías típicas que estu-

diaban los antiguos al fin indicado, tal como constan en el libro del P. Pothier.

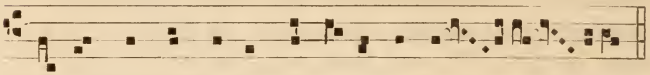
Melodias típicas de los ocho tonos.

I.



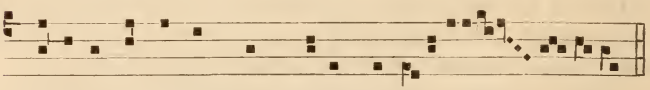
Primum quæri-te regnum De- i.

II.



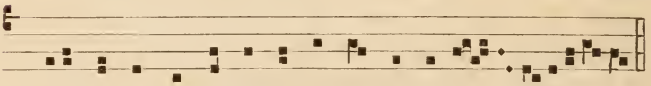
Se-cúndum au-tem símí- le est hu- ic

III.



Terti- a di- es est quod hæc facta sunt.

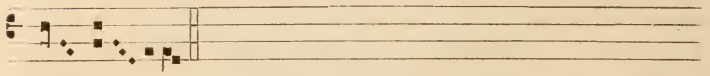
IV.



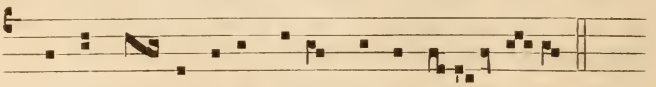
Quarta vi- gi- li- a venit ad e- os.

V.

Quinque prudén-tes intravérunt ad núpti-as.

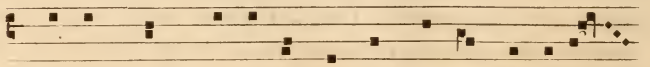


VI.

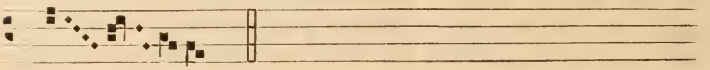


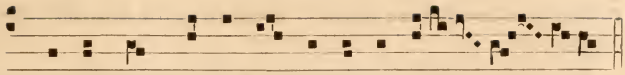
Sexta ho- ra sedit super púte- um.

VII.



Septem sunt Spí- ri- tus ante thronum De- i.



VIII. 

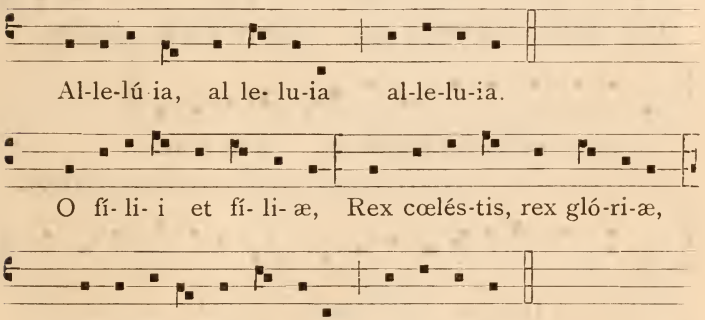
Octo sunt be- a- ti- túdi-nes.

ADVERTENCIAS

1.ª Cómo cada una de estas ocho brevísimas melodías caracteriza típicamente un tono, deberán repetirse á menudo para que, á ser posible, se sepan de memoria y sirvan de medida á que ajustar las demás que se presenten. A continuación ponemos también otras piezas litúrgicas y sin indicación de tono, para que éste sea determinado por el discípulo en virtud de los conocimientos adquiridos.

2.ª A veces se notan en las melodías gregorianas particularidades que podrían, si no inducir á error, causar alguna extrañeza. Una ligera consideración las desvanecerá por completo. En el ejemplo

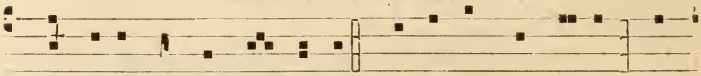
Cantus lætitiæ, usu receptus.



se conoce sin esfuerzo el tono de la melodía con sólo bajarla una quinta, ó lo que es lo mismo, cambiar la clavé de *do* por la de *fa*. De este modo resulta la final *re* en vez de *la*. Aunque no muy frecuentemente, ocurre de vez en cuando tal género de sustitución entre las melodías antiguas. En este y análogos casos suele decirse que la melodía está traspuesta, y es

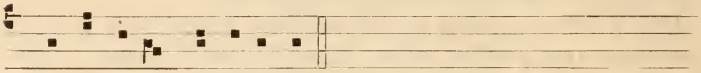
reducible á su forma natural mediante un simple cambio de clave.

3.ª Las melodías siguientes no llevan indicación de tono para que el lector trate de determinarlo por sí conforme á las nociones aprendidas:



Angelus au-tem Dó-mini descéndit de cœ-lo et

accé-dens revólvit lápi-dem, et sedébat super e-um,



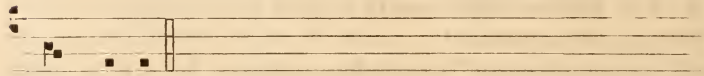
al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Præ timó-re au-tem e-jus extérri-ti sunt cus-tódes,

et facti sunt ve-lut mórtu- i, al-le-lu-ia.

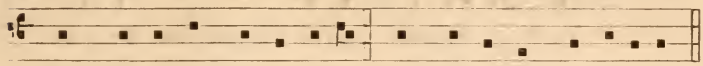
Sálva nos Dómine vi-gi- lántes: custódi nos dormi-én-

tes: ut vi-gi- lémus cum Christo, et requi-escá mus



in pa-ce.

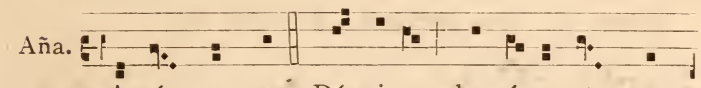
Te, lucis an-te términum, Rerum Cre-á-tor póscimus,



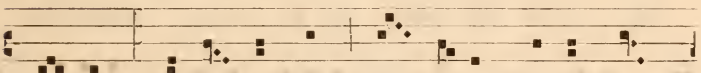
Ut pro-tu-a cleménti-a Sis præsul et custódi-a.

Ad aspersionem aquae benedictae.

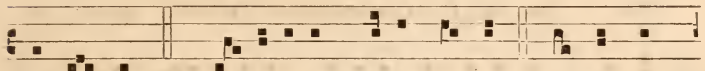
IN DOMINICIS PER TOTUM ANNUM EXTRA TEMPUS PASCHALE



Aña. Aspér-ges me Dó-mine, hyssó-po et mun-

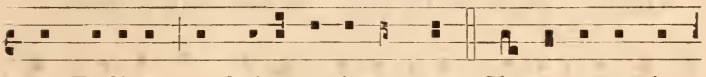


dá-bor: lavá-bis me, et su-per nivem de-

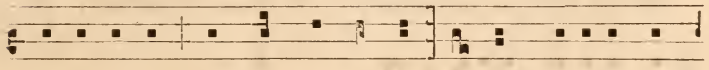


albá-bor. *Ps.* Mi-se-rére me-i De-us, se-cúndum

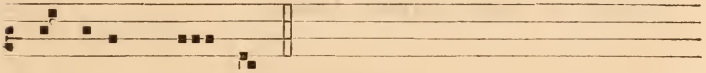
magnam mi-se-ri-córdi-am tu-am. Gló-ri-a Patri,



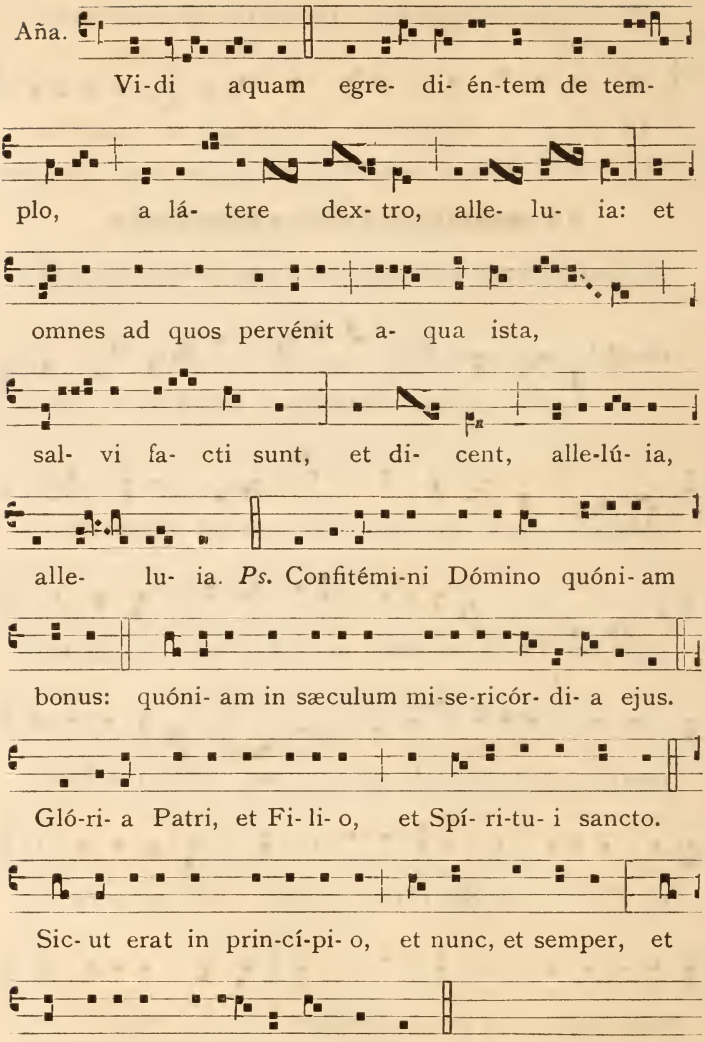
et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i sancto. Sic-ut e-rat in



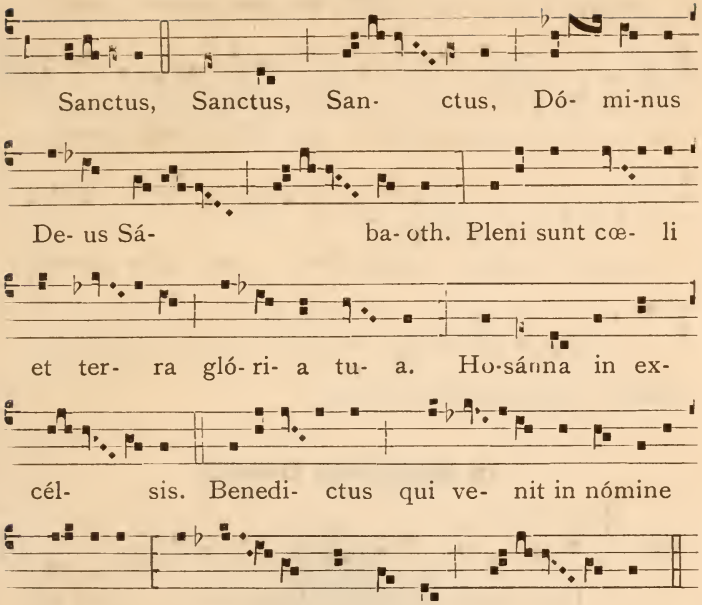
princí-pi-o, et nunc, et semper, et in sæcu-la sæ-



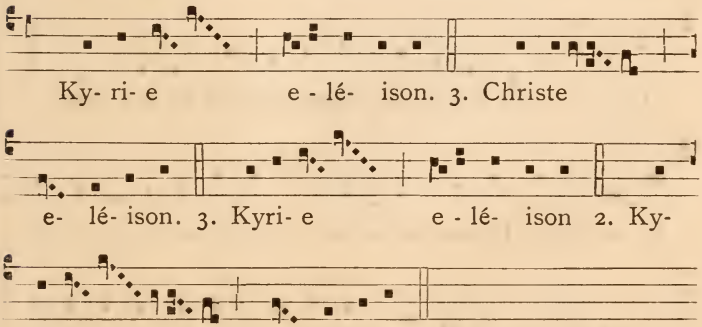
cu-lórum. A-men.


Aña.
Vi-di aquam egre- di- én-tem de tem-
plo, a lá- tere dex- tro, alle- lu- ia: et
omnes ad quos pervénit a- qua ista,
sal- vi fa- cti sunt, et di- cent, alle-lú- ia,
alle- lu- ia. *Ps.* Confitémi-ni Dómino quóni- am
bonus: quóni- am in sæculum mi-se-ricór- di- a ejus.
Gló-ri- a Patri, et Fi- li- o, et Spí- ri-tu- i sancto.
Sic- ut erat in prin-cí-pi- o, et nunc, et semper, et
in sæcu- la sæcu- lórum. Amen.

Sanctus.

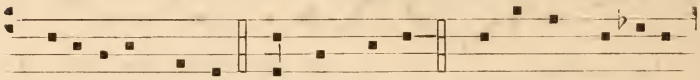


In festis semiduplicibus.

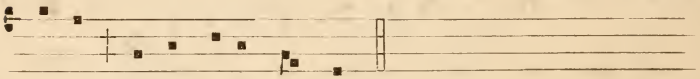


Agnus De- i, qui tollis peccáta mundi, mi- se-

ré-re no- bis. Agnus De- i, qui tollis peccáta mundi,



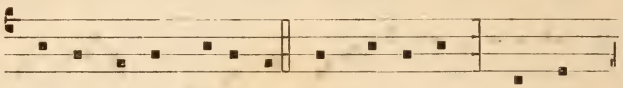
mi-se-rére nobis. Agnus De- i, qui tollis peccáta



mundi, dona nobis pa-cem.

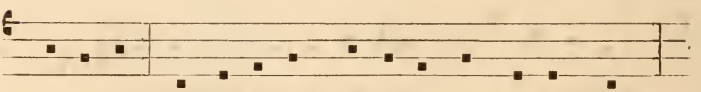
In Nativitate Dómini.

Aña.

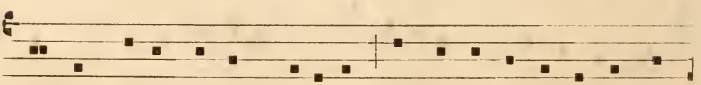


Ecce nomen Dómi-ni Emmánu- el, quod an-

nunti- á-tum est per Gábri- el; hó-di- e appá-ru- it in



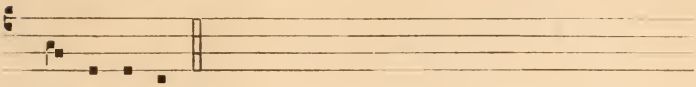
Isra- el: per Ma-ri- am Virgi-nem est na-tus Rex.



E- ia! Virgo De-um génu- it, ut di-vi-na vó- lu- it cle-

ménti- a; in Béthlehem na-tus est, et in Je-rú-sa-lem

vi-sus est; et in omnem terram hono-ri -fi-cá- tus est



Rex Isr a- el.

CAPITULO VIII

DE LA SALMODIA Ó CANTO DE LOS SALMOS

El canto de los salmos es quizá el más dulce y conmovedor entre los de la liturgia, porque en él se aunan los esfuerzos y el entusiasmo de muchos con mayor facilidad. Pero hay que conceder que en nuestro uso actual le desdoran muchos defectos que deberían y podrían evitarse á muy poca costa. Enumeraremos algunos para tratar de remediarlos.

El error más capital es que se cantan al modo de los expendedores callejeros, con prolongaciones injustificadas y á toda fuerza de pulmón, lo cual hace que se rompa el enlace natural de las sílabas en la palabra, y de las palabras en la frase; que muchos de complexión más delicada no puedan seguir la marcha del coro, ó que, en virtud de tales esfuerzos, falte la concordia debida, y resulte áspera y desapacible la voz en la salmodia, desproveyéndosela de aquellas singulares dotes de placidez serena y mistico arrobamiento, que tan bien caben en ella. Anda hoy muy valida, y aun se cubre con capa de celo, la opinión de que la lentitud en el canto llano es sinónima de gravedad, nobleza, majestad y religiosidad; y, sin embargo, es un error crasísimo para todo el que, despojándose de ciertas preocupaciones, considere seriamente la naturaleza de las cosas. Una celeridad inmotivada es, sin duda alguna, extremo más peligroso y más grave, porque en-

vuelve una falta de respeto, una especie de protesta contra el deber de emplearse con fruición y detenimiento en alabar á Dios. Y eso hecho con el habitual machaqueo reinante, semeja con propiedad una serie apresurada de golpes de martillo. Pero la lentitud excesiva tampoco es digna alabanza á Dios más que en la buena voluntad si la hay, porque Dios ha dicho que se le cante *sabiamente*, con inteligencia de las palabras y dándolas á entender á los que las escuchan, ó lo que es lo mismo, uniendo las sílabas, y separando de distinta manera las palabras y las frases, todo en un conjunto inteligible.

Por consiguiente, el detenerse tanto después de una palabra como después de una frase, el no acentuar las sílabas que deban serlo, el hacer de cada una de ellas palabras monosilábicas ó prolongarlas con interrupciones, subdividiéndolas, todo eso, común entre nosotros, está fuera del orden, no es manera digna de alabar á Dios. El cantar á gritos mientras hay pulmones para ello, á más de ser falta contra la decencia y el arte, defrauda y hace imposible un conjunto de voces pastoso é insinuante; no es cantar *sabiamente*, ni ajustar la conducta á las prescripciones de la Iglesia, que dijo por boca de San Isidoro que la voz debe ser *dulce* y *suave* (1). Cantando todos, no á media voz, sino á voz llena, sin esfuerzos estentóreos, aunque, por otra parte, no sean aquéllas privilegiadas y escogidas, en un coro numeroso desaparecen fácilmente las asperezas; mas cuando cada cantor quiere brillar por su voz y su fuerza en ese sentido, naturalmente brillan las buenas y las malas; pero braman de verse juntas, es decir, resulta un conjunto discordante é indigno de la casa del Señor. Todo lo dicho puede aclararse y confirmarse con un ejemplo. Una lectura atropellada y rápida no es buena lectura; tampoco lo será si al leer se van contando las sílabas y

(1) Es muy significativa la palabra *liquida* empleada por San Agustín y San Isidoro para designar las buenas condiciones de la voz, porque, al mismo tiempo que se refiere á la claridad, envuelve la idea de flexibilidad omnímoda, de fácil ondulación y láctea dulcedumbre. Acaso sería acertado emplear el mismo calificativo en castellano, bien que no nos corresponda á nosotros la iniciativa.

deteniéndose en ellas al modo de los niños que deletrean el silabario. La lectura pública no será conveniente si se hace con voces desaforadas, con menoscabo del decoro y la mesura que se requieren. Pues siendo el canto gregoriano en último término la acentuación variada de la letra que se ha de cantar, siendo en consecuencia su ritmo el de la lectura, ¿cómo se pretende que pueda mantenerse, sin daño de su dignidad, con la ausencia de las buenas cualidades y con la presencia de toda la plaga de defectos que dejamos indicados?

Mas ya que hemos mencionado los defectos, justo es que examinemos la manera de evitarlos, la cual se reduce á la observancia del principio rítmico tradicional y de las reglas especiales que de él se derivan, encaminadas á obtener la uniformidad de un coro por numeroso que fuere. El principio rítmico, que ya queda explicado en lugar oportuno, no se cifra esencialmente, entiéndase bien, en el grado de lentitud ó aceleramiento; por sí sólo exige que haya proporción entre unas partes y otras, de tal suerte que, si se acelera un miembro de frase, los demás deberán seguir al tenor del mismo, y viceversa; pero hay límites que aconseja la razón natural, y esos límites se contienen en el justo medio, que consiste en huir tanto de la excesiva lentitud como del apresuramiento, en la medida conveniente á una pronunciación clara, detallada, con las divisiones razonables, pero sin interrupción que no venga al caso. Baste decir, resumiendo, que la salmodia pertenece á lo que hemos llamado género de canto simple ó sencillo, y que su ejecución estriba en las condiciones asignadas á éste.

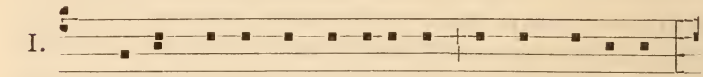
En los versillos de los salmos debe atenderse á cuatro cosas, á saber: el *comienzo*, la *flexión*, la *mediante* y la *terminación*. Llamamos *comienzo*, ó principio del salmo, á las notas generalmente continuadas que preceden á la primera cadencia, la cual se llamará *flexión* si no es la del asterisco, sino una especie de descanso ó apoyo que se permite en los versillos largos; si, por el contrario, el versillo es breve ó de regulares dimensiones, no se hace cadencia alguna hasta el asterisco, y en éste se hace la correspondiente á cada tono, llamada *mediante* porque divide, por decirlo así, el versillo en dos partes

proporcionales *Terminación* se llama, como su nombre lo indica, la cadencia definitiva del final de cada versillo. Excepto la *flexión*, que se omite fuera del caso que queda referido, las otras tres partes son indispensables en toda ocasión.

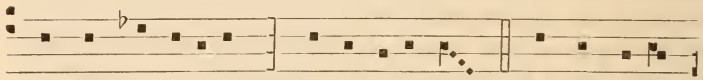
Los ejemplos prácticos que á continuación copiamos facilitarán mucho el estudio de este punto. Son rigurosamente tradicionales, como todo lo incluído en este libro, y en ellos se pueden ver las variantes introducidas por el capricho en la entonación de los salmos, su rica variedad en finales, con el lugar que corresponde á las sílabas acentuadas; en una palabra, todo cuanto se requiere para la buena ejecución de la salmodia religiosa.

Fórmulas salmódicas de los ocho tonos.

I.

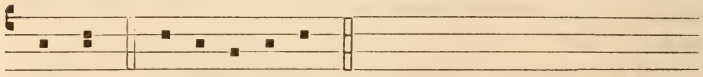


Primus tonus sic incí pi-tur, et sic flécti-tur; †

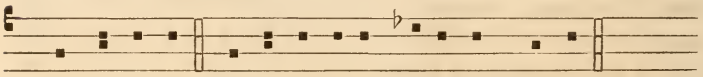


et sic medi- átur: * et sic finí-tur. Et sic fi-ní-

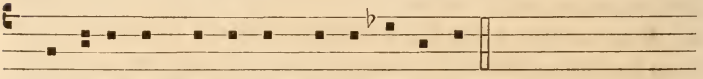
tur. D. Et sic fi-ní tur. f. Et sic fi-ní-tur. g. Et sic fi-



ní-tur. a. Et sic fi-ní-tur. á.



Magní- fi cat. Et exsultávit spí-ri-tus me- us.

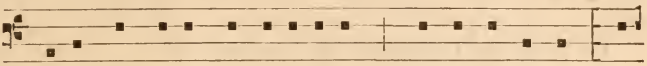


Benedíctus Dómi-nus De- us Isra-el.

In Feriis:

Di-xit Dóminus: Magní- fi-cat. Benedíctus.

II.



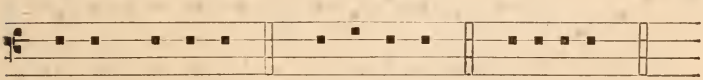
Secundus tonus sic incípi-tur, & sic fléctitur, † et

sic medi- á-tur: * et sic fi-ní-tur. D.

Magní- fi-cat. Et exsultávit spí-ri-tus me- us.

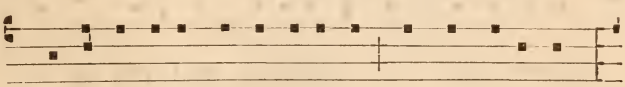
Benedictus Dómi-nus De- us Isra- el.

In Feriis:

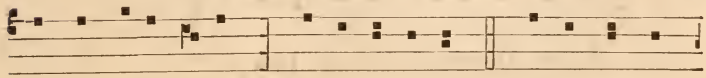


Di xit Dómi-nus. Magní- fi-cat. Benedíctus.

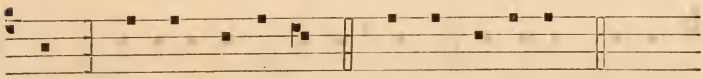
III.



Terti- us tonus sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur: †

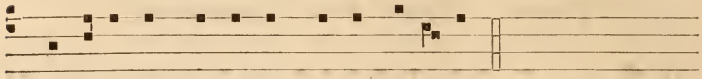


et sic medi- á- tur: * et sic fi- ní-tur. a. Et sic fi- ní-



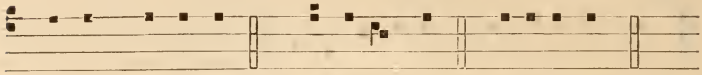
tur. g. Ex sic fi- ní- tur. a. Et sic fi- ní- tur. c.

Magní- fi-cat. Et exsultávit spí-ri-tus me- us.



Bene-díctus Dóminus De- us Isra- el.

In Feriis:



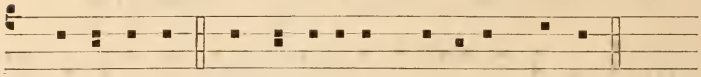
Di-xit Dómi-nus. Magní-fi- cat. Benedíctus.

IV.

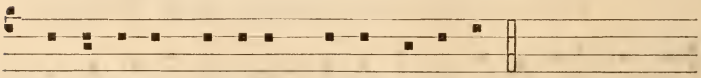
Quartus tonus sic incí-pi- tur; et sic flécti-tur; †

et sic me-di- á-tur: * atque sic fi- ní- tur. E. Atque sic

fi-ní- tur. *E.* Atque sic fi-ní- tur. a. Atque sic fi-ní- tur. g.

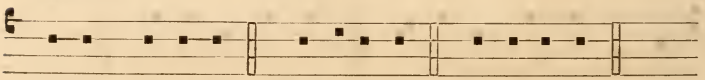


Magní- fi-cat. Et exsultávit spí-ri-tus me- us.



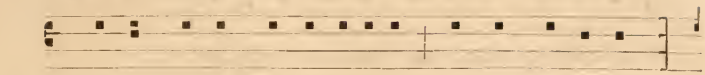
Bene-dictus Dóminus De- us Isra- el.

In Feriis:



Di-xit Dómi-nus. Magní- fi-cat. Benedíctus.

Ejusdem Toni altera positio:



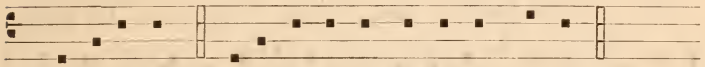
Quartus tonus sic incípi-tur, et sic flécti-tur; †

et sic medi- á- tur: * atque sic fi- ní- tur. A.

V.

Quintus tonus sic incípi-tur, et sic fléctitur; † et

sic medi- á- tur: * et sic fi- ní- tur. a.



Magní-fi-cat. Et exsultávit spí- ri- tus me- us.

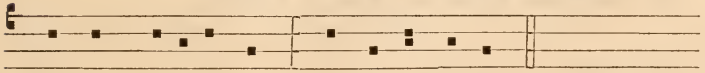
Bene-díctus Dóminus De- us Isra- el.

In Feriis:

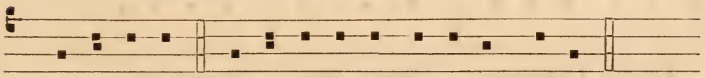
Di-xit Dóminus. Magní-fi-cat. Benedictus.

VI.

Sextus tonus sic incípi-tur, et sic flécti-tur; †



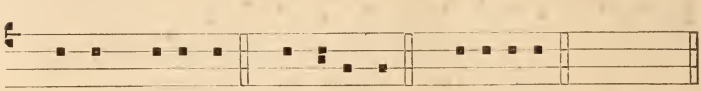
et sic medi- á- tur: * et sic fi- ní- tur. F.



Magní-fi-cat. Et exsultávit spí- ri- tus me- us.

Bene-dictus Dóminus De- us Isra- el.

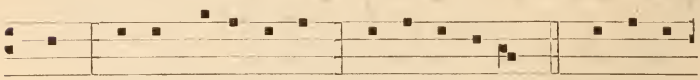
In Feriis:



Di-xit Dóminus. Magní-fi-cat. Benedíctus.

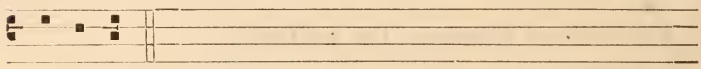
VII.

Septimus tonus sic incí- pi- tur, et sic fiécti-

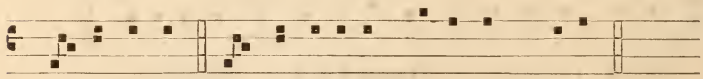


tur; † et sic medi- á- tur: * et sic fi-ní-tur. a. Et sic fi-

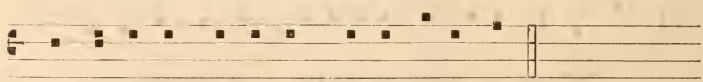
ní-tur. b. Et sic fi-ní-tur. c. Et sic fi-ní- tur. c. Et sic



fi-ní- tur. d.

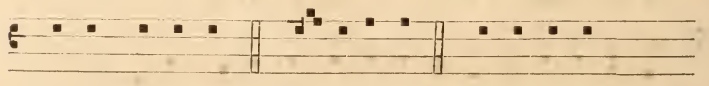


Magní- fi-cat. Et exsultávit spí- ri- tus me- us.



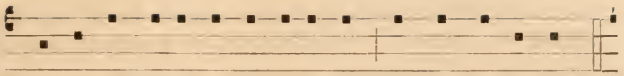
Be- nedíctus Dóminus De- us Isra- el.

In Feriis:

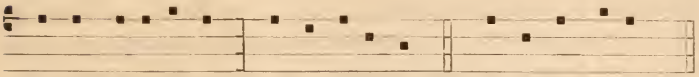


Di-xit Dóminus. Magní- ficat. Benedíctus.

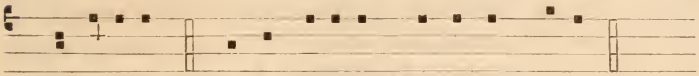
VIII.



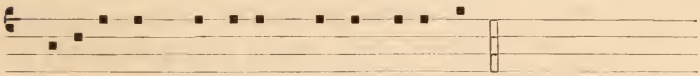
Octavus tonus sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur; †



et sic medi-á-tur: * et sic fi-ní-tur. G. Et sic fi-ní-tur. c.



Magní-fi-cat. Et exsultávit spí-ri-tus me-us.

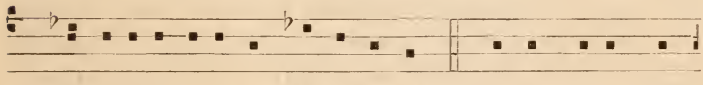


Benedictus Dóminus De-us Isra-el.

In Feriis:

Dixit Dóminus. Magní-fi-cat. Benedictus.

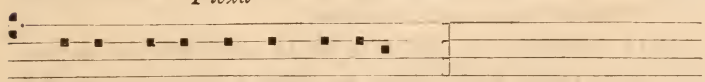
TONUS PEREGRINUS



In éxi-tu Isra-el de Ægypto: * domus Jacob de

pópu-lo bárbaro. Facta est, &.

Flexa



Manus habent et non palpábunt: † &.

Aquí es donde corresponde, mejor que en el anterior capítulo, decir dos palabras acerca de la *cuerda coral*. La cual no

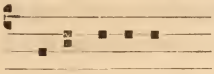
es otra cosa sino aquella nota que regula las distintas entonaciones de los salmos, sirviéndoles de punto de partida, es decir, el *la* del diapasón normal. El organismo del canto gregoriano es tan ordenado y cómodo que parece haberse calculado la extensión natural de la voz para que, aun en un coro numeroso, nadie tenga necesidad de esforzarse ni desfigurar la voz cantando todas y cada una de las notas. No ha de haber en esto la inflexibilidad que pretenden exigir los que sólo han hecho un estudio empírico del canto llano, sino que se ha de calcular la altura de aquella cuerda según las condiciones del coro. Tratándose de voces homogéneas, la cuestión se reduce á tener en cuenta la extensión natural de los cantores, junto con la que suelen alcanzar generalmente las piezas litúrgicas; pero resulta más complicada en el caso de que tengan que alternar, por ejemplo, voces de niños con las de hombres.

Tratándose de cantos aislados, ó que no tengan entre sí enlace de organismo, el que dirige el coro tiene amplia libertad de elección de tono, siempre que sea cómodo para la mayor parte de los cantores y á ninguno se exija esfuerzo extraordinario; pero cuando se trata de piezas organizadas, como unas Vísperas, Maitines, Laudes, etc., se ha de tener cuidado en acomodar la *dominante* de cada tono á la cuerda coral, que por costumbre bastante extendida suele hacerse *punto bajo*, acaso porque los únicos que hoy día se ocupan en tan ingrata (aunque debería ser grata) tarea son generalmente los bajos de las capillas. No hallo razón para sustituciones de ese género una vez que para el conveniente efecto del canto gregoriano exigimos numeroso coro. No menos se ha de atender al diapasón á que se haya ajustado el órgano ó instrumento acompañante, pues existen algunos que no se adaptan al diapasón normal, que debería ser asunto de tratados internacionales más eficaces.

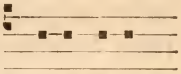
Para uniformar la práctica de la salmodia son necesarias ciertas reglas particulares en orden á la aplicación de la letra á la música; es decir, de los versillos de variable número de sílabas á fórmulas comunes.

Llámase *entonación* en sentido estricto á las tres ó cuatro notas con que se inicia cada una de las fórmulas salmódicas

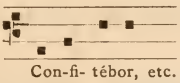
preinsertas. Ahora bien, las entonaciones á que nos referimos sólo se emplean en el comienzo ó primer versillo de los salmos, y en cada uno de los versillos de los cánticos evangélicos como el *Magnificat* y el *Benedictus*. En los demás casos debe comenzarse por la *dominante*. Así, en el primer tono, por ejemplo, daremos principio al salmo *Dixit Dóminus*, ó cualquiera que fuere, de la siguiente manera:



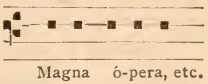
pero ya desde el segundo versillo cantaremos



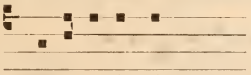
En el tono 2.º:



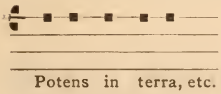
y luego



En el 3.º



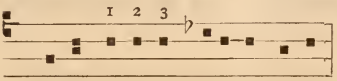
y en los demás versillos



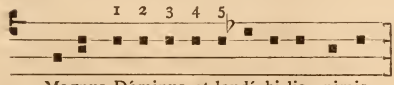
Idéntico procedimiento debe aplicarse á los demás tonos.

La *flexión* no debe hacerse más que en los versillos largos, cuando hay muchas palabras antes del asterisco. Sin embargo, cuando el sentido pide que se detenga en palabra monosilábica, entonces en vez de flexión debe hacerse una simple pausa en la misma nota, es decir, sin inflexiones.

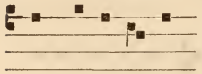
Para regular la mediación y la final en cada versillo basta tener presente que en las fórmulas salmódicas hay notas *accesorias* y *principales*. Pueden considerarse como accesorias las que preceden á las inflexiones, ó, lo que es lo mismo, las que proceden *recto tono:* éstas pueden multiplicarse ó reducirse en número variable. Por ejemplo, en



hay alguna nota menos que en



Las que llamamos notas principales comienzan desde la primera variante, y deben reservarse para ellas las sílabas correspondientes; no olvidando que si al paso se encuentra alguna fórmula elemental, como un *podatus*, una *clivis*, etc., ha de ir acompañada también de una sola sílaba, por aquello de *duo soni, nota una*. Sin embargo, á veces hay que añadir una nota final de la mediante para que el acento coincida en una misma nota, ya se trate de palabras graves ó de esdrújulas. De este modo, aunque la *mediante* del tono tercero sea



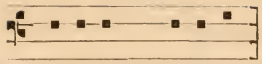
si la hemos de poner de acuerdo con las palabras .....*qui timet Dóminum*, pongo por caso, habremos de añadir una nota

para que no resulte el disparate de

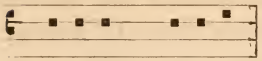
no porque no pueda acentuarse la sílaba *ti* de *timet* en el primer caso, sobre lo cual no hay duda después de lo que llevamos dicho acerca del acento, sino porque requiere algún esfuerzo de la voz, no fácil de obtener en un coro numeroso, al paso que de la otra manera resulta todo más natural y asequible.

Para los conocedores del latín no hay en todo ello montes de dificultades que superar, y aun para los que desconocen esa lengua creemos haber dicho lo suficiente al intento de formarse un criterio práctico. Otras menudencias hay en que tal vez no es posible venir á un acuerdo. Verbigracia, la que se refiere á las palabras extrañas al latín y á los monosílabos, que algunos distribuyen del siguiente modo:

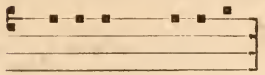
T. II.



T. V.

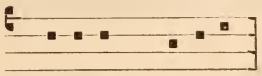


T. VIII.



T. VI.

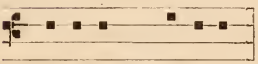
T. IV.



Dóminus ex Si- on
Ré-dimet Is- ra- el
e- am in Ephrá-ta
sol non u- ret te
et é- ri- pe me
De-us me- us es tu

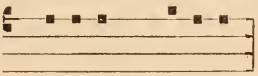
en lugar de

T. II.

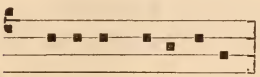


T. V.

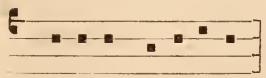
T. VIII.



T. VI.



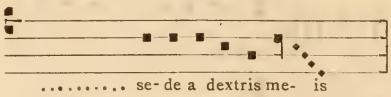
T. VI.



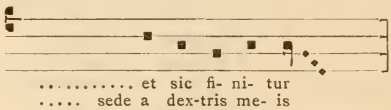
Entre nosotros suelen latinizarse las palabras hebreas en orden á la pronunciación. Y en cuanto á los monosílabos hay divergencia, y mejor dicho completa arbitrariedad en la práctica. Justo es, pues, que no nos atrevamos á legislar hoy por hoy; acaso debería consultarse en este punto la costumbre

más generalmente admitida, de que no nos hemos podido hacer cargo todavía.

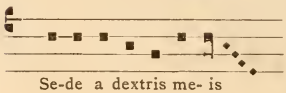
Otra de las menudencias en que hallamos muy poca conformidad, es la manera de ejecutar algunas finales, particularmente la del primer tono. En cuantos lugares recuerdo haber oído cantar salmos en el tono 1.º, me ha sonado siempre



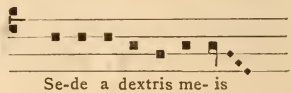
Sin embargo, en la fórmula tradicional aparece el *clímacus* final algo variado y acompañado de una sola sílaba, en esta forma:



Esa alteración en nuestras costumbres parecerá á más de uno innovación á la francesa; y no obstante, nada hay que sea ni más elemental, ni más tradicional. Elemental, en cuanto es sabido que nunca acompaña á una fórmula simple del canto gregoriano más que una sílaba del texto; y tradicional, en cuanto así consta en los mismos manuscritos españoles, ya sean mozárabes ó góticos. En la Biblioteca de este real monasterio, donde escribimos, hemos tenido ocasión de comprobarlo á vista de diferentes aunque escasos manuscritos de los siglos XII y XIII. Unicamente aparece algo más alta la nota que podría tomarse como punto de partida de la fórmula final, lo cual nos hace sospechar, y simplemente sospechar, que sea costumbre inveterada en España cantar



en vez de

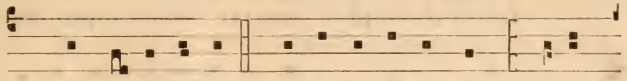


Y decimos que *simplemente sospechar* porque podrían tomarse aquellas notas como yuxtapuestas de un modo parecido al *pressus*. Es punto en que desearíamos ver claro.

Aplíquense ahora las leyes de la salmodia á las Vísperas que transcribimos:

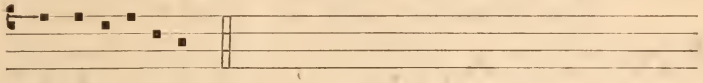
In Nativitate Dómini.

Ant.
8.G.



Ex pa-cí- fi-cus magni- fi-cá- tus est, cujus

vultum de-si-de-rat u-ni-vérsa terra. *Di-xit Dómi-nus.*



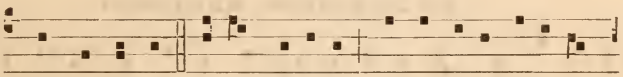
e u o u a e

2 Ant.
7 a.

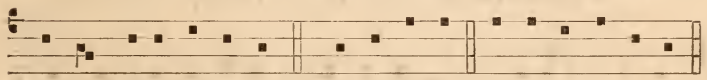
Magni-fi-cá-tus ex Rex pa-cí-fi-cus super omnes

re-ges u-ni-versæ terræ. *Con-fi-te-bor.* e u o u a e.

3 Ant.
8 G.



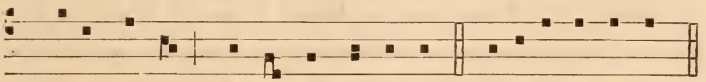
Complé-ti sunt di- es Ma-ri-æ, ut pá-re-ret fi-li-um



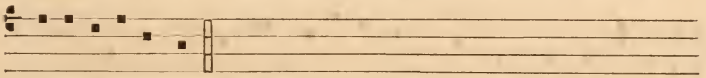
su-um primogé-ni tum. *Be- á-tus vir.* e u o u a e.

4 Ant.
8 G.

Sci-tó-te qui- a prope est regnum De- i : amen

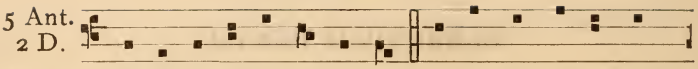


di-co vobis, qui- a non tardábit. *Laudá-te pu- e-ri.*



e u o u a e.

5 Ant.
2 D.

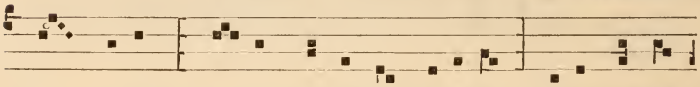


Le-vá-te cá-pi-ta vestra: ecce appro-píncuat

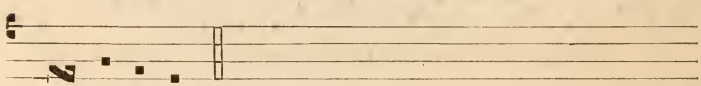
redémti-o vestra. *Laudá-te Dóminum.* e u o u a e.

t. 1.

Je-su Redémptor ómni- um, Quem lucis ante o-



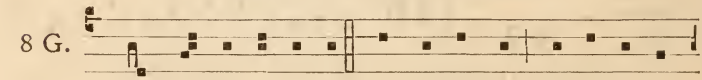
rí- ginem, Pa- rem pa-térnæ glóri- æ Pa-ter supré-



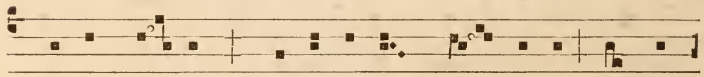
mus é- di-dit.

Ad Magnificat Antiphona.

8 G.



Cum or-tus fú- e rit sol de cœ-lo, vi-dé-bi-tis

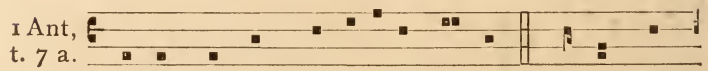


Regem re- gum pro-ce-déntem a Patre, tanquam

sponsum de thá-lamo su- o. *Magní-fi-cat.* e u o u a e.

In Assumptione Beatæ Mariæ Virgine.

1 Ant,
t. 7 a.

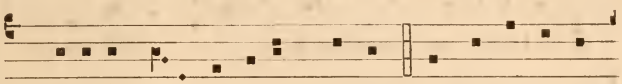


Assumpta est Ma-ri- a in cœ-lum: gaudent An-

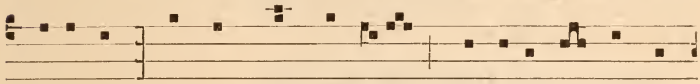
ge- li, laudántes be-ne-dí-cunt Dóminum. e u o u a e.

Psalmus 109, Dixit Dóminus.

2 Ant.
8 G.



Ma-ri- a Vir- go assúmpta est ad æthé-re- um

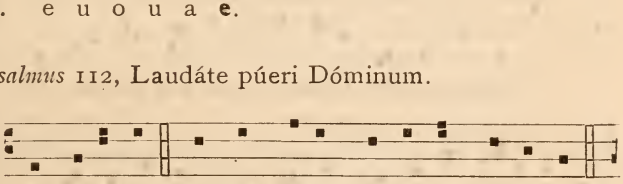


thálamum, in quo Rex re-gum stellá-to se- det só-

li- o. e u o u a e.

Psalmus 112, Laudáte púeri Dóminum.

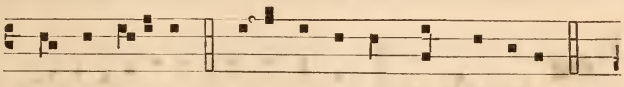
3 Ant.
4 a.



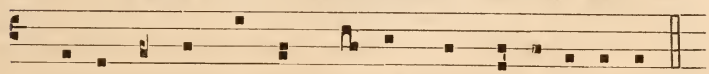
In odó-rem ungüen-tórum tu- ó-rum cúrrimus:

ad-o-lescéntu-læ di-le-xé-runt te nimis. e u o u e a.

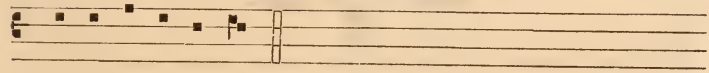
4 Ant.
7 ç.



Be-ne-di- cta fi- li- a tu a Dómino:

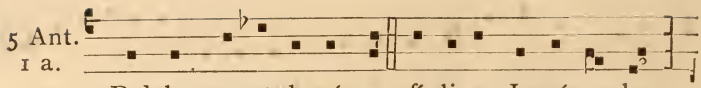


qui- a per te fructum vi- tæ commu-ni-cá-vimus.

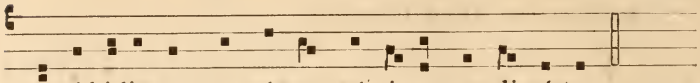


e u o u a e.

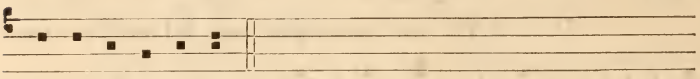
5 Ant. 1 a.



Pulchra es et de-có-ra, fí- li- a Je- rú- sa- lem,



terrí-bi-lis ut castró-rum á-ci- es ordi-ná-ta.



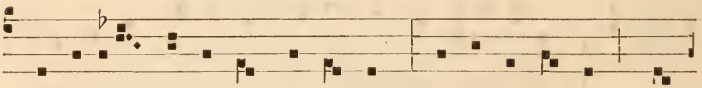
e u o u a e.

Hymnus *Ave Maris stella*, pág. 73.

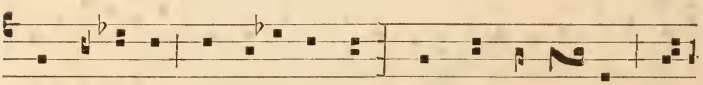
Ad Magnificat Antiphona.

1 J.

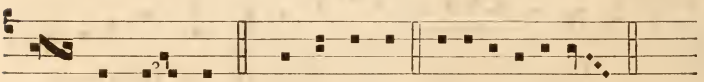
Virgo pru-den-tíssima, quo pro-gré-de- ris, qua-



si au-ró- ra valde rú-ti- lans? Fi-li- a Si- on, tó-



ta formó-sa et su- á-vis es, pulchra ut lu- na, e-



lé- cta ut sol. *Magní-fi-cat.* e u o u a e.

CAPITULO IX

DEL ÓRGANO Y DE LOS ORGANISTAS

Mucho se ha traído y llevado la cuestión del acompañamiento de las melodías gregorianas, y aun hay quien sostiene que nada gana el canto antiguo con que se le haga entrar en el carril de la harmonía, sea ésta como quiera; que antes bien con eso se le desfigura y aparta de su propio elemento. Salvo mejor parecer, por nuestra parte juzgamos legítima conquista la de la aplicación de la harmonía al canto gregoriano con tal que se cumplan ciertas condiciones; con tal que sea el órgano ó el harmonium el instrumento acompañante; con tal que la harmonía se ajuste en todo á la tonalidad de aquel canto, y supuesto que ese acompañamiento sólo sirva de base á la melodía, no de palenque abierto á todas las vertiginosidades de escalas y arpegios hoy de moda.

«El órgano, dijo el Sr. Esperanza y Sola en el Congreso católico de Madrid, es el rey de los instrumentos, y por tanto, es el más adecuado y propio para dar culto al Supremo Señor, Rey de Reyes. Este majestuoso instrumento, en consecuencia, debe ser preferido á cualquier otro en las funciones religiosas, tanto como instrumento á solo, como de acompañante (1).»

(1) Vid. *Crónica del primer Congreso católico nacional español*, tomo II.

Si se emplea como instrumento *á solo*, no se puede exigir al organista que se ciña con precisión á la tonalidad gregoriana, porque no es razón que se desechen las magníficas sonatas, ofertorios, elevaciones, intermedios de salmos y demás piezas orgánicas debidas á la inspiración de tantos maestros españoles y extranjeros. Lo que no parece digno de encomio es la manía de improvisar sin vocación, que encubre unas veces miras pretenciosas y otras una desidia incalificable; lo que clama al cielo es el prurito y carencia de gusto que manifiestan algunos organistas, en cuyo repertorio sólo entran arias y canciones profanas. Fuera de estos abusos, la música verdaderamente religiosa, ya sea de estructura amplia y grandiosa, ó ya del género regocijado, entra naturalmente en el repertorio orgánico. Nos parece también práctica sana y recomendable la de algunos organistas que mezclan la harmonía moderna con acordes correspondientes á la tonalidad primitiva, con el objeto de hacer poco á poco asequible la melodía antigua aun para los oídos más rebeldes (1).

Pero cuando el órgano haya de acompañar á las melodías gregorianas es indispensable que concuerden los acordes con los intervalos que aquéllas consienten. Así, por ejemplo, sería gran yerro hacer uso del acorde de dominante (con tercera mayor), ó del de séptima de dominante en el primer tono, que para nosotros constituye modo menor.

Importa poco que no se conformen ciertos procedimientos con lo que establece hoy la ciencia harmónica; aquí es aplicable plenamente cuanto se dijo en el capítulo I acerca del convencionalismo y de las verdaderas exigencias del arte.

Fuera de la observancia de la tonalidad, que es capitalísimo, debe tener en cuenta el organista ciertas reglas de prudencia. No es conveniente acompañar al canto gregoriano con arpegios, escalas ligeras, ni nada que contribuya á

---

(1) En este sentido merecen especial mención, entre otras obras recomendables, un juego de versos de M. Gigout, organista de la iglesia de San Agustín en París, y algunas sonatas de mi inolvidable amigo D. Federico Olmeda, joven compositor no tan celebrado como digno de serlo.

eclipsar ni obscurecer de algún modo la melodía, sino que ésta debe destacarse libre y casi desligada de otras influencias, sirviéndole de base el acompañamiento. Hasta la costumbre, que se va abriendo camino entre los más tradicionalistas, de llevar la voz cantante en las notas altas ó bajas del instrumento, nos parece inconsecuente y poco en consonancia con el modo de entenderse el ritmo gregoriano; pues siendo condición necesaria fijarse en todos los detalles del sentido y acentuación de la letra, y estando, por otra parte, el organista en situación poco á propósito para atender á pormenores por haber de distraer y dividir su atención, no se le podría exigir perfecta uniformidad con los cantores, la cual debe procurarse en primer término.

No carecen de interés algunas de las observaciones que aduce Haberl sobre el modo de acompañar las melodías gregorianas. Es lástima que quien muestra tan recto criterio en muchas ocasiones, incurra á veces en lamentables inconsecuencias. Tal sucede, en nuestro juicio, á Haberl en su obra *Magister choralis*; tan pronto se impone en nombre de la tradición, como la desatiende y habla por cuenta propia, haciendo concesiones, no por el gusto de hacerlas, sino tal vez porque no ha logrado atar todos los hilos de la tradición. Por eso juzgo su libro provechoso por la abundancia de sana doctrina, y peligroso por haber en él apariencias bastantes á desviar del verdadero camino de la restauración. Sin embargo, hacemos nuestras las siguientes observaciones, que vienen como de molde en este capítulo:

«Las melodías gregorianas se han formado antes que se inventase y desarrollase la harmonía. Por tanto, son en su origen y en su primitivo concepto absolutamente independientes de toda harmonía; de manera que ésta deberá siempre considerarse como una adición adventicia, extrínseca, no necesaria, y en los más de los casos nociva al efecto pleno del canto. Y en verdad, aunque el acompañamiento del coral sea conducido con maestría y ejecutado con un buen instrumento, y en circunstancias de tiempo y lugar muy favorables para una óptima ejecución, no se podrán, sin embargo, obtener jamás con el órgano aquellos dulces matices de la voz, aquel claro dominio de la hermosa pronunciación lati-

na, y, sobre todo, aquella plena libertad de movimiento, que son las cualidades más estimables del canto coral ejecutado á voces solas. Por estas razones algunos autores y maestros rechazan en absoluto todo acompañamiento del órgano en el canto coral.

»Sin embargo, no puede negarse que el acompañar con el órgano el canto llano, por varias razones ha resultado en muchos lugares un *mal necesario* (1); conviene, pues, resignarse, y al mismo tiempo estudiar el modo de atenuar el mal efecto en cuanto sea posible.

»En primer lugar, así como la estructura de las melodías gregorianas difiere esencialmente del sistema musical moderno, así su acompañamiento debe ser formado con acordes diatónicos y consonantes. En segundo lugar, la melodía gregoriana no debe, bajo ningún pretexto, ser jamás alterada por razón de la harmonía aun cuando ésta sea conducida regularmente en las escalas diatónicas. El acompañamiento, pues, debe plegarse en absoluto á la melodía, y además mantenerse en el carácter estrictamente diatónico en cuanto lo consientan las leyes harmónicas y contrapuntísticas de las

---

(1) Me creo en el deber de rectificar ese concepto: el acompañamiento podrá ser necesario en alguna ocasión ó lugar, pero de ningún modo un *mal*. Aunque nuestros antepasados no hayan podido valerse de tal recurso, en los intervalos de la melodía está virtualmente contenida la harmonía ó acompañamiento, el cual ha sido, por lo tanto, deducción natural. Lo que realmente desvirtúa las melodías gregorianas, es la práctica de acompañarlas conforme á la tonalidad moderna; es decir, con harmonía que ni virtualmente está contenida en ellas.

Antes bien el acompañamiento rectamente entendido reporta inapreciables ventajas para la buena dirección del coro, prestando ambiente á la melodía, suavizando asperezas, refrenando y conteniendo en la cuerda conveniente las voces ya cerriles, ya educadas y domadas, pues unas y otras tienden á alterar el equilibrio. Fuera de esto, en principio es muy tradicional el acompañamiento; ¿quién duda que el pueblo de Dios admitía en su culto instrumentos que regocijaban y ayudaban á los cantores? Cierto que tuvo que ser una harmonía rudimentaria, tal vez sólo en octavas resultantes de la calidad de los instrumentos; pero no hay duda que prevaleció el acompañamiento en principio. Finalmente, el *Cæremoniale Episcoporum* admite el uso del órgano en la iglesia: *potest in ecclesia organum adhiberi*.

cadencias (1). Estos son los principios fundamentales en que debe apoyarse un buen acompañamiento del canto gregoriano (2).»

A continuación presenta Haberl reglas generales y particulares, en que, á vueltas de algunas inconsecuencias, se encierran saludables consejos:

«1.ª Cuanto más rica es la melodía gregoriana sobre una misma sílaba, tanto más simple debe ser el acompañamiento. Se elegirá, por tanto, un acorde sobre el cual puedan moverse al menos dos ó tres notas del neuma.

»2.ª La final de una melodía gregoriana debe ser regularmente acompañada con el mismo tono en el bajo, de modo que la nota de la melodía esté á la octava y el acorde de la final tenga la tercera mayor (3).

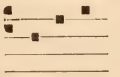
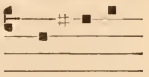
»3.ª Cada nota de la melodía gregoriana puede considerarse como primera, tercera ó quinta de la tríade harmónica que le acompaña. Por tanto, para el acompañamiento bastan, por regla general, las siguientes tríades con sus tres primeras inversiones: *a*) las tríades que se fundan sobre la final y la dominante (4) del modo, ó si se quiere sobre sus notas

---

(1) Entiéndase de las leyes naturales.

(2) *Magister choralis*, por Franz Xaver Haberl; versión española, páginas 173 y 174.

(3) Es regla arbitraria y completamente inadmisible; esa alteración de la tercera no la consiente la sucesión melódica gregoriana.

(4) Tampoco esto puede pasar sin correctivo. Haberl aplica en igual sentido y en idéntica forma el acorde de dominante en los modos mayor y menor, y es un absurdo dada la constitución, la estructura íntima de la melodía gregoriana, que tan bien conoce el insigne profesor de Ratisbona. Si la sucesión melódica es, por ejemplo,  y no  nada justifica que se acompañe con el acorde de dominante, con lo cual se conforma Haberl al decir, hablando de las cadencias finales, que no se admite la tríade sobre *lá* cuando la penúltima nota de la melodía es un *do*. Pues si así es, ¿por qué desnaturalizar luego el canto gregoriano con acompañamientos que él transcribe en su obra (sin que podamos imitarle por falta de elementos materiales), y con reglas como la quinta y la novena, en que se autoriza y generaliza la práctica moderna? ¿No se ve claro

de percusión; *b)* las tríades propias de la escala diatónica á que pertenece la melodía, y que se pueden disponer sobre las cinco notas comunes á todos los modos auténticos y plagales, exceptuando siempre la nota *si*.»

En la regla 6.ª desbarra Haberl lastimosamente asignando valores determinados á las notas del canto llano, opinión que, no por haber sido común hasta hace muy poco, es menos absurda.

«12. Responda siempre el registro á la fuerza é intensisidad del coro, de modo que no domine nunca á las voces.

»13. Compónganse los preludios de motivos tomados de la melodía que ha de cantarse, y condúzcanse, á ser posible, con estilo polifónico de imitación ó fuga. Lo mismo se dirá de los intermedios y de los versos breves como terminación del canto. En todas estas sonatas inmediatamente unidas al canto procúrese mantener la independencia del ritmo propia del gregoriano, para que el órgano responda plenamente al carácter de esta música (1).» Reflexiones todas muy sanas y muy oportunas, que recomendamos eficazmente.

Con las breves indicaciones que preceden, y presupuesta cierta *sindéresis harmónica* que se adquiere en la práctica del órgano, podrá cualquier organista acompañar decentemente al canto gregoriano, sin que le sean indispensables profundos conocimientos de harmonía. Algunos aconsejan que se consideren las melodías gregorianas, en orden á su acompañamiento, como simples bajetes harmonizables, y otros las prefieren como períodos melódicos en su recto sentido. Lo

---

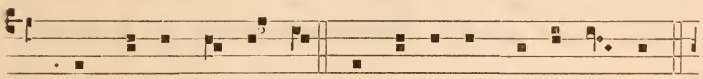
que después de la tríade acorde, *lá-do*♯*-mí*, chocaría grandemente un *do* natural que de cerca se sucediere en la melodía, y que tales procedimientos no entran en el molde de la tonalidad antigua? Así es como en este punto se ve á Haberl bracear y esforzarse derrochando ingenio y habilidad, y presentando tantas excepciones y salvedades como reglas. Para huir de tales vacilaciones, y porque la naturaleza del canto antiguo así lo exige y nada pierde con ello, antes bien se eleva y engrandece, proclamamos nosotros como único acompañamiento de este género de música el sistema diatónico, sin otras alteraciones más que el *si* bemol cuando lo requiere la melodía.

(1) Obra citada, pág. 175 y siguientes.

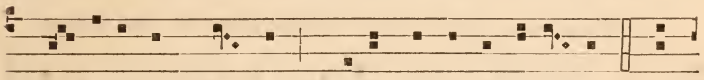
mejor será huir de todo lo que sea sistema ó imposición, y atenerse al carácter y contextura de la frase, tomando unos diseños como bajetes y otros como melodías en una misma pieza, según aconsejen la prudencia y la oportunidad.

Háganse ensayos prácticos sobre las melodías que ya se han visto y sobre las siguientes:

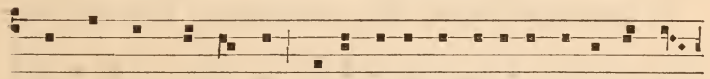
Pro solemni Gratiarum actione.



Te De- um laudámus: te Dóminum confi- té- mur.

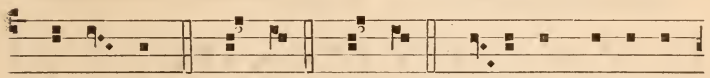


Te ætérnum Pa- trem omnis terra venerá- tur. Ti-

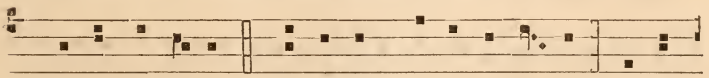


bi omnes Ange- li, ti-bi cœ-li et univérsæ potestá-

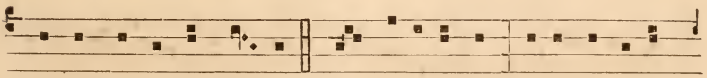
tes. Ti-bi Chérubim et Seráphim, incessábi- li voce



proclá- mant: Sanctus, Sanctus, San- ctus Dóminus

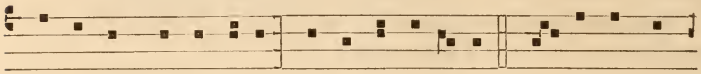


De- us Sába- oth. Pleni sunt cœ-li et ter- ra ma-jes-

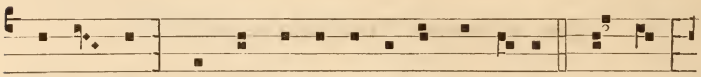


tá-tis gló-ri- æ tu- æ. Te glo-ri- ósus Aposto-lórum

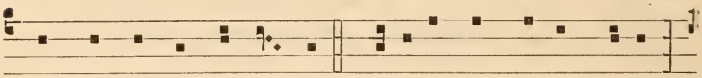
cho- rus, Te Prophe-tárum laudábi-lis núme-rus, Te



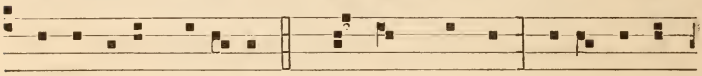
Mártyrum candidátus laudat exérci- tus. Te per orbem



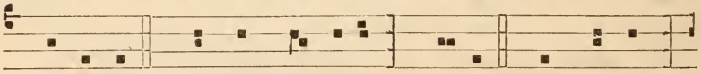
terrá- rum sancta confi-té-tur Ecclé-si- a. Patrem



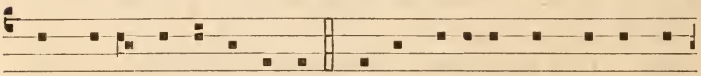
imménsæ ma-jes-tá- tis. Venerándum tu- um verum



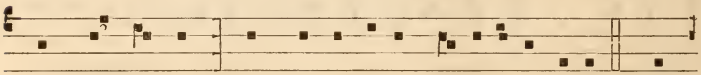
et únicum Fi li- um. Sanctum quoque Pará-cli-tum



Spí-ri-tum. Tu Rex gló- ri æ, Chris-te. Tu Patris

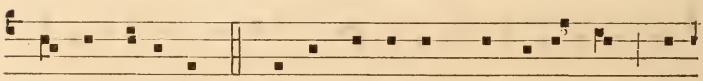


sempi-térnus es Fí- li- us. Tu ad li-berándum susceptú-

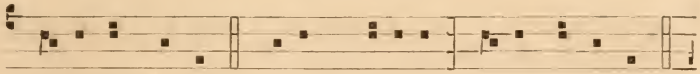


rus hó-mi-nem non horru- ísti Vírginis úterum. Tu

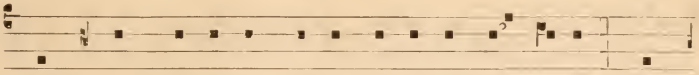
devicto mortis acú- le- o aperu- ísti credéntibus



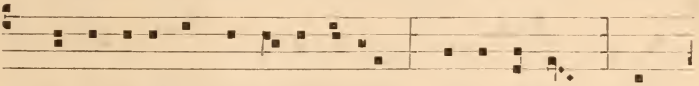
regna cœló-rum. Tu ad déxteram De- i se-des, in



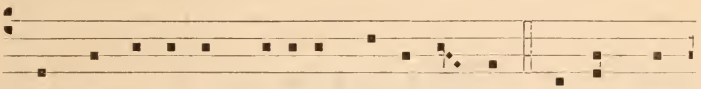
gló- ri- a Pa-tris. Judex créde-ris esse ventú-rus.



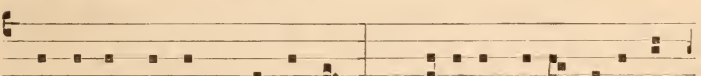
Te ergo, quæsumus, tu- is fámu-lis súbve-ni, quos



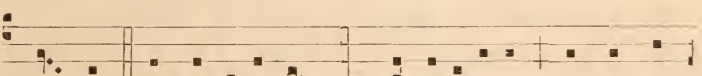
pre- ti- ó-so sánguine redemísti. Ætérna fac cum



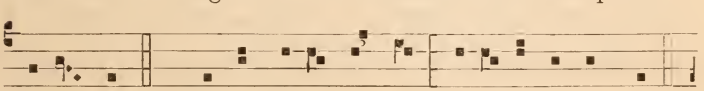
sanctis tu- is in gló-ri- a nume rá- ri. Salvum fac



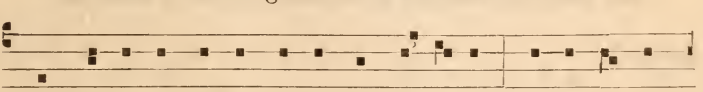
pópulum tu- um, Dómine: et bénedic here- di-tá-ti



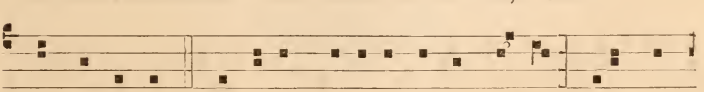
tu- æ. Et rege e- os: et extólle illos usque in



ætér- num. Per síngulos di- es bene-di-cimus te.



Et laudámus nomen tu- um in sæ-cu-lum, et in sæ-cu-

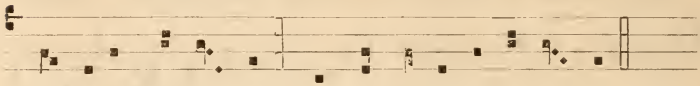


lum sæcu-li. Dignáre, Dómine, di- e i- sto sine pec-

cáto nos custodí-re. Mi-serére nostri, Dómi-ne: mi-

se- rére nostri. Fi- at mi-se-ri-córdi- a tu- a, Dómine,

su-per nos: quemádmodum sperá-vimus in te. In te,



Dómine, sperá- vi: non confúndar in ætér-num.

Hymnus I

Sacris so- lémni- is juncta sint gáudi- a,

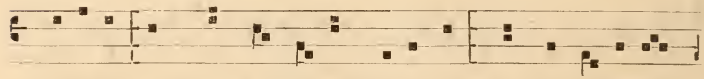
Et ex præ-córdi- is sonent præ-cóni- a: Recédant vé-

te-ra, no-va sint ómni- a, Corda, voces, et ópera.

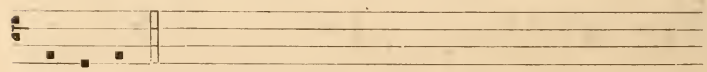
Ad implorandam gratiam Spiritus Sancti.

Hymnus III.

Veni cre- á- tor Spí-ri-tus: Mentes tu- órum

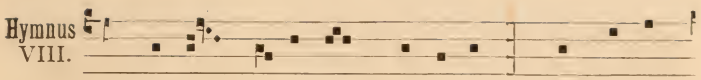


ví-si-ta, Imple su-pérna grá-ti- a, Quæ tu cre- ásti

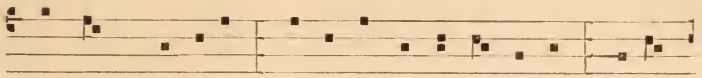


péctora.

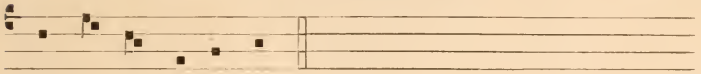
Hymnus VIII.



Verbum su-pérnum pródi- ens, Nec Partis



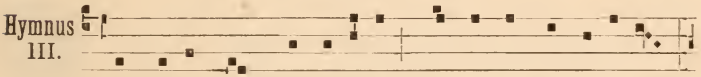
linquens déxteram, Ad opus su- um éx-i- ens, Venit



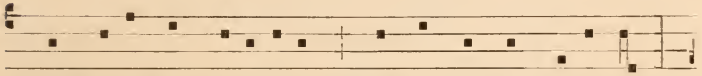
ad vi- tæ véspe-ram.

Ad Processionem.

Hymnus III.



Pange lingua glo-ri-ó-si Córpo-ris mysté-ri-um



Sanguinísque pre-ti-ó- si, Quem in mundi pré-ti- um

Fructus ventris generó-si Rex effúdit génti- um.

CAPÍTULO X

DERIVACIONES DEL CANTO GREGORIANO

Los partidarios exclusivistas de la música moderna deberían tener en cuenta aquellas justísimas palabras de un célebre compositor, que solía decir «que ni Chopín ni Mendelssohn habrían llegado á ser lo que fueron sin el auxilio y las luces del canto litúrgico». Porque realmente no hay esa solución de continuidad que se supone entre ambos géneros; no hay fundamento para la ilusión candorosa con que creemos que el canto gregoriano tuvo su época de florecimiento y señorío, al modo de la época del reno ú otra cosa parecida, y que en virtud de un cataclismo, es decir, por una inundación de cultura, quedó sumergido y relegado á las capas inferiores de catedrales y monasterios, sin otro valor al presente que el de ser objeto de mera curiosidad arqueológica. No es eso. La música moderna no ha nacido, á modo de ave fénix, de las cenizas del canto gregoriano; han mediado, por el contrario, penosa gestación, asimilaciones y transformaciones, y como lenta superposición de capas.

¿No sería mucha ingratitud é incalificable irreverencia decir que nada debe la literatura moderna al *Poema del Cid*, al *roman paladino* de Gonzalo de Berceo, y á *Las Partidas*, del Rey Sabio? Y bien se deja comprender que la comparación entre el lenguaje antiguo y el moderno de una parte, y la música antigua y la moderna de otra, no es exacta sino con referencia á lenguas ya formadas. Así, hoy sería anacrónico

hablar el romance *paladino* ó el erudito de los siglos XII y XIII, porque estaba entonces nuestra lengua en formación y plagada de adherencias y mezclas extrañas; pero en cambio cabe muy bien el símil si se trata de la literatura española del siglo XVI, cuyas prendas de elegante sobriedad y adulta lozanía preferirán muchos, sin descontar el desaliño siempre simpático del P. Granada, al barroquismo decrépito, vano follaje y sonoras bagatelas, con su séquito de exóticos vocablos, que tanto han abundado y abundan posteriormente.

Quiero decir que puede haber quien se deje enamorar de mejor grado de la noble sencillez y demás prendas características del canto litúrgico, que no de los abigarrados pliegues y fingida opulencia de muchos ejemplares de música moderna. La verdad en su lugar. Entre las obras maestras antiguas y las modernas acaso preferiríamos las últimas, como preferimos un buen estilista moderno á los antiguos; pero adviértase cómo no se da la patente de buen estilista entre nosotros sino á aquellos que siguen de cerca á los antiguos, tratando de conciliar su habla con las exigencias del vocabulario moderno, es decir, no renegando del abolengo y apropiándose los rasgos fisionómicos de las letras del siglo de oro.

De manera análoga también exigimos instintivamente, para la legitimidad de la música religiosa moderna, cierto aire de familia ó parecido con la litúrgica, que es y será siempre el término de comparación y la piedra de toque, aunque después la música moderna pueda centuplicar los efectos con nuevos recursos y aun añadir verdad de expresión.

Acercándonos más todavía al punto que nos hemos propuesto discutir en el presente capítulo, podemos formular las siguientes reflexiones, cuya exactitud confirmaremos con ejemplos:

1.ª El canto litúrgico y la música popular antigua siguen dirección paralela: es idéntica la disposición de las notas, iguales también las divisiones rítmicas, y hay analogías marcadísimas, que no llegan á identidad, en el sabor general, en esa especie de fisonomía vagarosa que nos representamos idealmente al oir composiciones de uno ú otro género. En la música moderna están mejor determinados los rasgos salientes de los distintos géneros, ora por la variedad facticia del

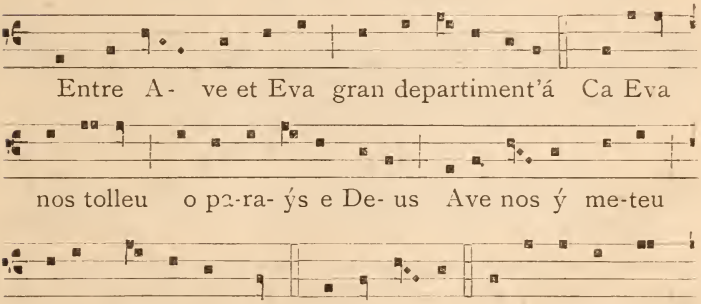
ritmo, ó por el uso del cromatismo, ó por cierto convenio tácito en cuya virtud damos representación psicológica á algunas cadencias y sucesiones melódicas. Sin embargo, esa dirección paralela de las manifestaciones de la música medioeval debe entenderse con respecto á los países informados por la Religión cristiana; pues nada tienen que ver con nuestras melodías litúrgicas las canciones populares de los pueblos no civilizados cristianamente, tal como puede observarse en muchas de las orientales coleccionadas por Fetis y otros autores.

Haciendo caso omiso del manoseado canto de las cruzadas *El hombre armado*, y otras canciones trovadorescas que no tenemos ahora á mano, citaremos como muestra algunas *Cantigas* (1) de Alfonso el Sabio, tomando al azar trozos litúrgicos que puedan servir de término de comparación.

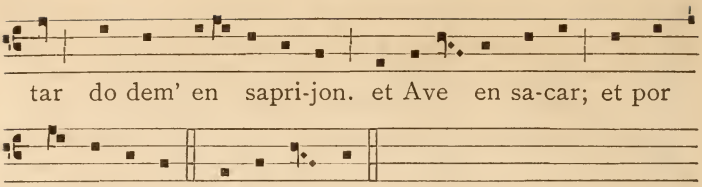
La siguiente cantiga, número LX, es de sabor litúrgico más acentuado. Se le hallan analogías marcadísimas con el *Ave Regina cœlorum* del capítulo VI y con otras piezas de los tonos I y II:

LX

Esta é de loor de Sancta María, do departimento que á entre Ave et Eva.



(1) Tomámoslas de un Códice riquísimo y notable por sus caprichosas alegorías, escrito en el siglo XIV, y que existe en la Biblioteca de este Real Monasterio donde escribimos.

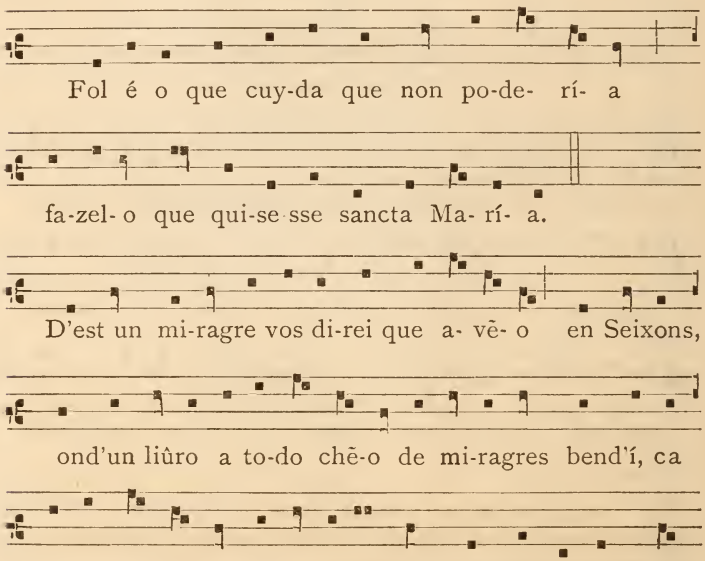


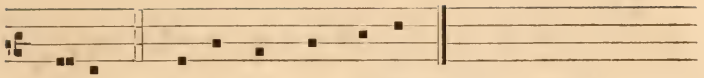
y sigue en esa forma una serie de coplas, que omitimos en gracia de la brevedad y porque no varía en ellas la música. Al fin de cada copla se ve repetido el estribillo: *Entre Ave et Eva...*

Véanse también las siguientes:

LXI

Como Sancta María guareçeu ao que se torçera a boca porque descreera en ela.

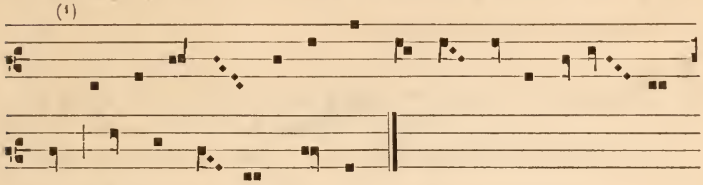




di- a. *Fol é o que cuy-da, etc.*

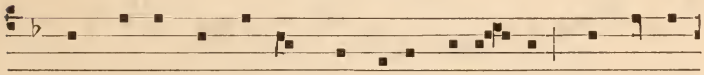
---

(1)

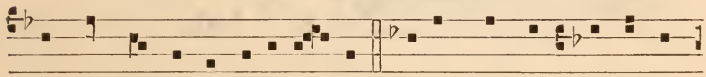


LXV

Como Sancta María fez soltar o ome que andava gran tempo escomungado.

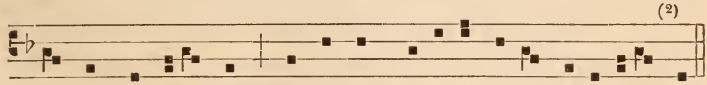


A cre- er de-vemos que to-do pe-ca- do Deus po la



sa madre avera perdõa- do. Porend'un mi- ragre vos

(2)



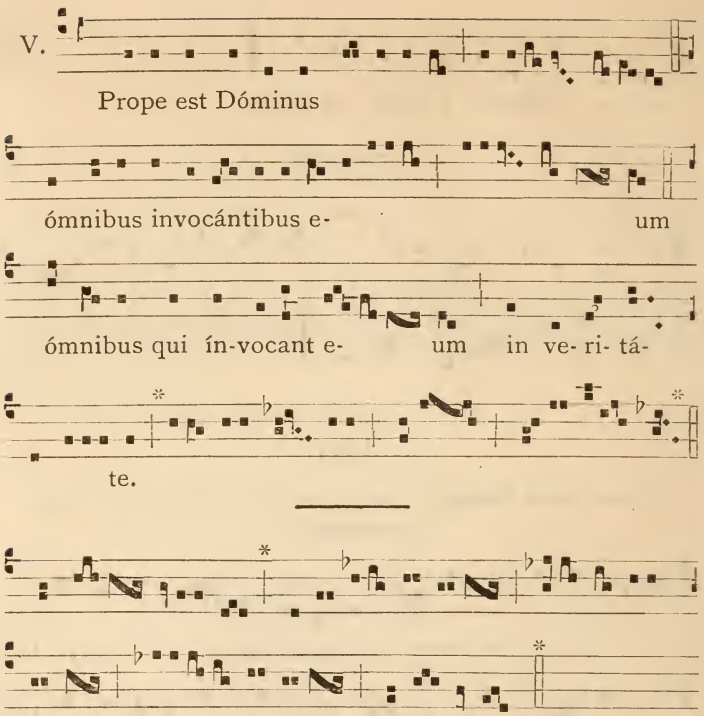
di-rei mui grande que santa Ma-ri- a fez, e e-la mande, etcétera.

Con el objeto de hacer más patente la filiación litúrgica de esas canciones queremos llamar la atención sobre ciertos trozos puramente eclesiásticos en que hemos señalado con dos estrellitas las vocalizaciones que hacen á nuestro intento.

---

(1) No recordamos el número correspondiente á esta cantiga, que producimos sin letra en atención á la brevedad.

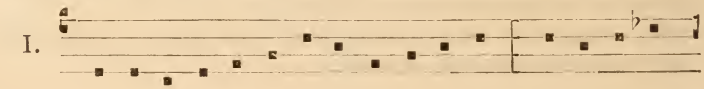
(2) Como siguen varios incisos dejando la canción en suspenso, nos hemos permitido redondear el período.

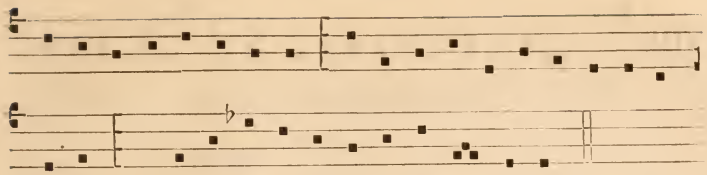


A primera vista, se advierten en esas vocalizaciones los giros graciosos y ondulantes repetidos de la canción popular.

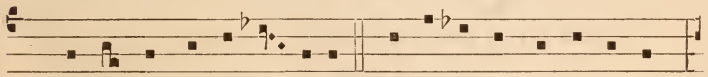
La cantiga LXV es la que ostenta señales más claras de independencia, y la que de más lejos evoca recuerdos litúrgicos, pues antes parece balada montañesa que trova popular inspirada por la piedad. En nuestras montañas del Norte hay canciones que parecen hermanas gemelas de la ya citada.

Como ejemplo del carácter indeciso, igualmente próximo á la canción popular y á la litúrgica, puede citarse entre otras la siguiente, que en el *Himnario* de los Benedictinos se halla aplicada al *Opes, decusque regium...* del Oficio de Santa Isabel de Portugal:

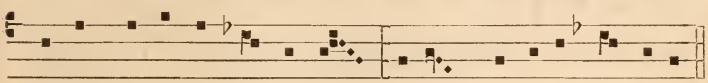




2.ª Lo que los métodos de canto llano suelen llamar canto mixto ó figurado, consistente de ordinario en Himnos y Secuencias, no es más que una bastarda derivación, y mejor todavía, desviación del canto gregoriano puro. Como ha podido observarse en el capítulo que hemos consagrado al ritmo, en la notación silábica acomodada al verso el canto gregoriano adopta cierta contextura y contornos simétricos, reducibles sin mucho esfuerzo á los compases de $\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{4}$. Con ese objeto, y sobre todo para acentuar á su modo el texto, los cantollanistas de la decadencia quisieron ver en el canto gregoriano diversidad de valores en ciertas notas, que ellos iban bautizando con los nombres de *longas*, *breves*, *semibreves* y otra porción de arbitrariedades por el estilo, modernizando parte del canto litúrgico á precio de corruptelas. Podrían citarse numerosos ejemplos de este género, pero nosotros nos limitaremos á aducir alguno que otro.



Auctor be- á- te sæculi, Christe redémptor ómnium,



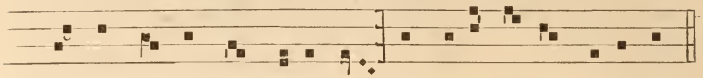
Lumen Patris de Lú-mi-ne, De- ús- que verus de De-o.

La música de este Himno, aplicada en la liturgia á muchos del mismo metro, pero sin dejar la vaguedad de su ritmo, que se origina principalmente de las fórmulas intercaladas, suele cantarse de ordinario en nuestras iglesias en el compás de $\frac{3}{4}$, con todo el lujo consiguiente de mutilaciones y transformaciones exigidas por la poco flexible medida rítmica.

Lo mismo cabe decir de los siguientes:

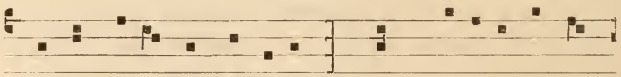
VIII.

Deus, tu-ó-rum mí-litum Sors, et corona, præmium,



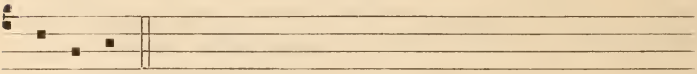
Laudes ca-nén-tes Mártyris, Ab sólve ne-xu críminis.

VIII.



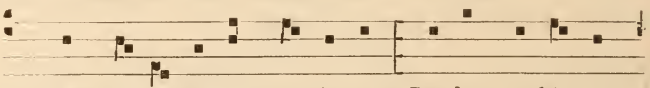
Je-su, co-ró-na Vírginum, Quem Mater il-la cón-

ci-pit, Quæ so-la Virgo pár-tu-rit, Hæc vo-ta clemens

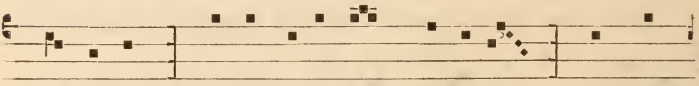


ácci-pe.

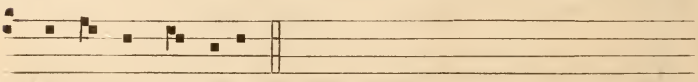
II.



Quem terra, pontus, sí- de-ra, Co- lunt, adó- rant,



prædi cant, Trinam regéntem máchinam Claustrum



Ma-rí- æ bá- ju-lat.

3.ª El tercer grado, como si dijésemos, de transformación del canto litúrgico se muestra en las composiciones modernas que toman sus motivos de las melodías eclesiásticas ya encasilladas en el compás y acomodadas á la tonalidad mo-

derna. Sin embargo, con más razón podemos decir de ellas que son paráfrasis, y no transformaciones. La riqueza instrumental, la variedad harmónica y la sustitución de ritmo, adornan y desfiguran exteriormente el canto primitivo; pero aún domina éste con su fisonomía velada y no transfigurada. Sin salir de casa podemos presentar en este género excelentes modelos, tales como las Secuencias de Eslava, de primorosa factura, habilidad de asimilación en los motivos deducidos, ó sea en las paráfrasis, y de tonos vigorosos que no sólo se compadecen, sino que estrechamente se alían con la ternura.

4.ª Finalmente, hay producciones modernas de que no se puede decir que sean paráfrasis ni ampliaciones del canto litúrgico, y que, sin embargo, ostentan las cualidades esenciales de éste. Esas son las que denominamos composiciones profundamente religiosas. No hay en ellas ni reminiscencias de una Antífona, de un Himno, ni de una Secuencia; pero hay fondo, hay algo que recuerda lo otro, como si nos empeñásemos en emparentar cosas que se nos figuran análogas sin saber por qué; como si hallásemos analogías y casi identidad entre un candoroso niño y un anciano optimista y bondadoso, por la mirada atractiva y sin hiel, por una bondad ingénita y no gastada, por uno de esos misterios del alma, en fin, porque confundimos fisonomías ausentes y nada parecidas.

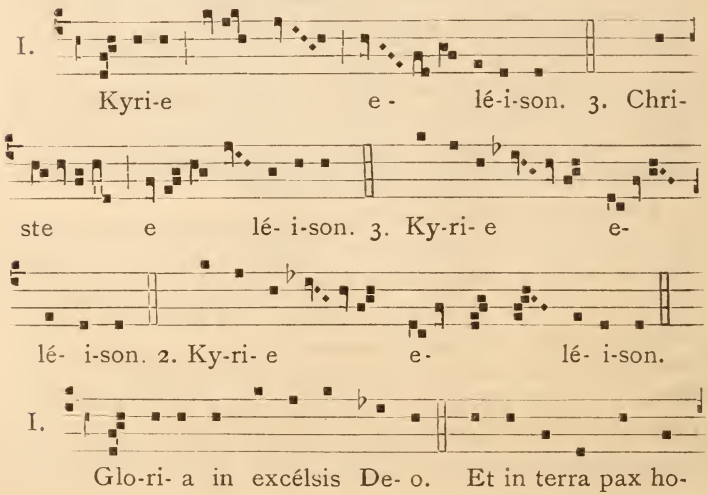
En esta clasificación comprendemos las obras de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII, como Palestrina, Victoria, Morales, Allegri y otros que sería largo enumerar, sin que desmerezcan á su lado las obras de Stradella, la plegaria religiosa de *Alceste* (ópera de Gluck), nuestro incomparable maestro Eslava, y algunos fragmentos del *Parsifal*, de Wagner, con otras varias obras suyas.

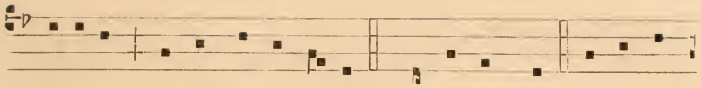
Lo que hace falta para llegar á esa altura es mucha virtud asimilatriz y una educación adquirida en el trato familiar con los modelos litúrgicos, si es que no hay también algo así como intuición de la sublime sencillez. El estudio de los modelos ejerce en todo orden de conocimientos lenta pero decisiva influencia, merced á la cual logran muchos asimilarse hasta lo más anacrónico. En esa lenta pero eficaz labor debe, pues, buscarse la manera de encauzar la música religiosa moderna; es decir, mediante un estudio concienzudo

de las melodías gregorianas en toda su pureza de notación é interpretación. De ahí es que el conocimiento del canto gregoriano interesa igualmente á los maestros de capilla y demás compositores, que á los sochantres y otros cantores.

La consecuencia de todo lo dicho, y consecuencia consoladora, es que podemos imponer leyes con el fin de regular el arte religioso moderno, pero nunca nos será permitido condenar esa manifestación legítima, ni envolver en una misma censura lo bueno y lo malo, los extravíos y los aciertos. La Autoridad eclesiástica es la única que puede poner restricciones, ya por la preponderancia de los abusos, ya porque el aparato exigido por la música moderna suele ser, en vez de esplendor del culto, semillero de distracciones, ó porque dentro de lo bueno puede obligarnos á lo más perfecto; y de todos modos, porque le compete el pleno uso de sus facultades legislativas, y obra siempre conforme á designios altísimos que debemos acatar.

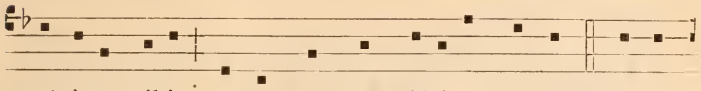
In solemnitátibus, ad libitum.—Missa regia.





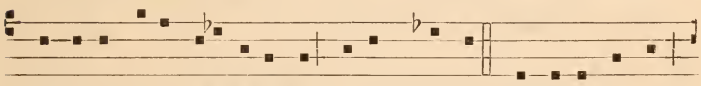
mínibus bonæ vo-luntá-tis. Làudámus te. Bene-dí-

cimus te. Adorámus te. Glo-ri-ficámus te. Grá-ti-as

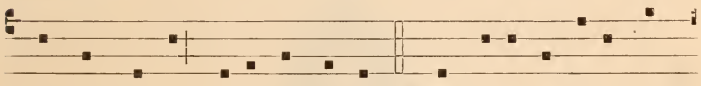


ágimus tibi propter magnam glóri-am tu- am. Dómi-

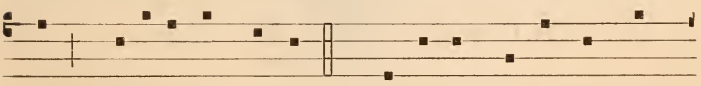
ne De-us, Rex cœléstis, De- us Pa-ter omnípo-tens.



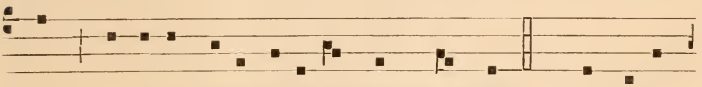
Dómine Fi-li unigéni-te, Jesu Christe. Dómine De-us,



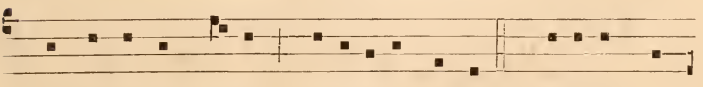
Agnus De- i, Fí- li- us Patris. Qui tollis peccáta mun-



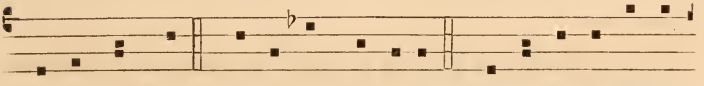
di, mi-se-ré-re nobis. Qui tollis peccá-ta mun-



di, súscipe depreca-ti- ó- nem nostram. Qui sedes



ad déxteram Patris, mi-serére nobis. Quóni-am tu



so-lus sanctus. Tu so-lus Dóminus. Tu so-lus Altíssi-

mus, Jesu Christe. Cum Sancto Spí- ri-tu in gló-ri- a

De- i Patris. A- men.

(1)

I.

Sanctus, Sanc- tus, Sanc- tus, Dóminus

De- us Sába- oth. Pleni sunt cœli et terrra gló-ri- a

tu- a, Ho- sánna in excélsis. Benedíctus qui venit

in nómine Dómini, Hosánna in excélsis.

Tantum ergo y Genitori.

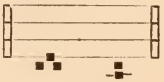
V.

Tantum ergo Sa-cramentum Vene-rémur cérnu- i:

(1) El *Credo* y el *Agnus* de esta Misa van publicados en las páginas 111 y 126 respectivamente.

Et antíquum documéntum novo ce-dat ri-tu-i: Præs-

tet fides suppleméntum Sénsu- um de-féctu- i.

Genitori con las mismas notas, y luego 

A- men.

CAPÍTULO XI

LA NOTACIÓN GREGORIANA Y SUS TRANSFORMACIONES

Conforme al proceso lógico que siguen y con que se encadenan los conocimientos humanos, y conforme no menos á las leyes naturales, que nunca aparecen tan manifiestas como en las primeras aplicaciones, hallamos el origen de la escritura musical en los signos representativos del acento. ¿Qué hace el acento en el discurso? Dar entonación á las palabras. Luego, cuando esos acentos están combinados con arreglo ó con destino al canto, representarán tonos musicales.

«Los neumas más ordinarios, y probablemente los más antiguos, dice el P. Pothier, tienen como elemento constitutivo el mismo signo del acento en el discurso; es decir, aquel rasguito, trazado unas veces de derecha á izquierda, y otras de izquierda á derecha, y empleado por los gramáticos para expresar que el sonido de la voz en tal ó cual sílaba es relativamente grave ó agudo.

»Los neumas son en su origen verdaderos acentos, y nada hay en este hecho que deba sorprendernos si se considera la afinidad existente entre la Música y lo que en el discurso se llama acento. El que habla naturalmente, eleva la voz en ciertas sílabas y la baja en otras, y he aquí los diversos movimientos de la voz que los antiguos llamaron *acentos*.

»Esos acentos, *graves* ó *agudos*, constituyen en el lenguaje una especie de modulación, de que no es sino una consecuencia la modulación musical. De tal suerte que hasta en el nombre se echa de ver esa semejanza: *accentus* (ad cantus). En la Música y en el lenguaje, los signos son los mismos; la idea á que se debe su origen la misma, é idéntico el valor que se le debe asignar (1).»

Los primeros monumentos litúrgicos aparecen escritos en neumas ó acentos, designando el grave \ nota más baja con relación al agudo /. Si se combinan uno y otro, resultan, ó el circunflejo /\ (sonido agudo y grave), ó el anticircunflejo \/ (sonido grave y agudo). El circunflejo y el anticircunflejo representan siempre una fórmula de dos notas, y pueden complicarse con adiciones en esta forma, /___ ó /\/\/ y de mil otras maneras, dando origen á toda esa serie de vocalizaciones tan usadas por los antiguos.

Son raros los manuscritos neumáticos anteriores al siglo VIII; pero es indudable que San Gregorio se sirvió de ese género de notación, y hasta hay monumentos que nos le presentan escribiendo neumas, fuera de que su autógrafo se conservaba íntegro en el siglo X, como lo testifica su biógrafo Juan el Diácono. Más todavía: cuando Carlomagno pidió al Sumo Pontífice que le enviara algunos monjes instruídos en el arte musical para que de ellos pudieran aprender los franceses á cantar como en Roma, el Santo Padre ordenó que se pusieran en camino dos monjes, llamados *Romano* ó *Román*, y *Pedro*, y ambos con su *Antifonario* (2), copiado del original de Roma. Dichos monjes llegaron sin novedad al monasterio ó abadía de San Galo, en Suiza; pero como allí cayese enfermo *Román* le fué preciso al otro partir solo, quedando el primero después que sanó en la referida abadía, donde fundó una escuela de canto gregoriano. Hoy poseemos íntegro ese manuscrito, que ofrece, entre otras particularida-

---

(1) Mr. Velluz: *Étude bibliographique sur les Mélodies grégoriennes*, de Dom José Pothier, pág. 32.

(2) Ya recordará el lector que con el nombre de *Antifonario centón* se comprendía toda la colección de piezas litúrgicas coleccionadas y ordenadas por San Gregorio Magno.

des, la singularísima de estar salpicado de signos de expresión llamados *romanianos*, del nombre del monje. Y no sólo lo poseemos, sino que se está poniendo al alcance de todo el mundo con su publicación en la *Paléographie Musicale* También poseemos, por un feliz hallazgo de mediados de este siglo, el manuscrito llevado á Francia por el otro monje, y por cierto lleno de particularidades más notables todavía, de que más tarde haremos mérito.

Nos queda, pues, como dato clarísimo la antigüedad de la notación neumática (*notæ consuetudinariæ*), que fué la primitiva. Como derivación de ésta empezó á usarse la llamada de *puntos sobrepuestos*, y se empleaba ya sola, ya alternando con la primera en un mismo manuscrito. Pero resta averiguar qué valor ofrecían como signos representativos los de la notación neumática.

Enfrente de un manuscrito neumático sin líneas, el hombre más erudito, el mejor paleólogo, se perdería en conjeturas, sin llegar á establecer nada fijo; de donde se infiere la verdad de aquel dicho antiguo: *neumæ sine lineis sicut puteus sine fune*; axioma que envuelve también un sofisma cuando con él se quiere demostrar que es imposible reconstituir la tradición perdida ú olvidada. Los neumas antiguos, á pesar de ser la notación usual, no servían más que de llamativo de la memoria, ó recurso nemotécnico, después que se habían invertido muchos años (hasta diez en algunos puntos) en aprender de memoria y de viva voz las composiciones litúrgicas en uso; es decir, que los acentos agudo ó grave, solos ó combinados, no denotaban sino sonidos respectivamente altos ó bajos. Tal era su objeto, aunque por las distancias relativas podía venirse en conocimiento de su valor tonal, por lo menos aproximadamente. De ahí que para los no prácticos vinieran á ser los neumas primitivos, más ó menos enigmáticos, como pozo sin soga: *puteus sine fune*. Pero, como era natural, se fué comprendiendo que la notación debía tener su valor representativo independientemente de la memoria, y á este fin ya en el siglo IX se añadió en muchos manuscritos una línea que se designaba con una de las letras del alfabeto para que sirviera de clave, con lo cual se tenía mucho adelantado para guardar las distancias. No era todavía perfecto

tal procedimiento gráfico, porque ese género de medios se perfecciona con el tiempo, y aun así se veían precisados á emplear en las escuelas de canto la notación alfabética. Una vez añadida aquella línea, la lógica los arrastraba á añadir otras, y la misma lógica les indujo también á señalar un apéndice, ó sea un puntito á los acentos, para que se viera á qué línea ó espacio correspondía cada nota. Con esto los acentos fueron cediendo su lugar á los puntos, conservándose únicamente con el nombre de *virga* en las primeras notas de cada fórmula, con la significación de aislar parcialmente las fórmulas agrupadas. De modo que la transformación no ha podido ser más natural ni más curiosa, llegando á convertirse en apéndice lo que antes era verdadera nota, el acento, aunque hoy sólo se conserva en las notas *virgadas* como una línea recta sin valor representativo, más que el de aislar las fórmulas unas de otras.

Al principio las notas ostentaban formas más ó menos redondeadas, hasta convertirse en el siglo XV en las de los ejemplos que hemos insertado en lo que va del presente libro. No obstante, en Alemania se tendió marcadamente á los contornos angulosos, al igual de las letras góticas. Ya en el siglo XI Guido de Arezzo adoptó un sistema de notación tan económico y ventajoso, que el Papa Juan XIX, en cuyas manos depositó un ejemplar, quedó prendado al ver cuán asequible se hacía el estudio del canto con tal género de notación.

Las modificaciones gráficas, dice el P. Pothier, en nada alteraron la substancia en la notación, porque en formas más ó menos redondeadas ó angulosas, en neumas con punto ó sin él, los grupos seguían siendo idénticos. Así el *podatus* «siempre fué un *podatus*, el *torculus* un *torculus*, lo mismo que en cuestión de letras la A siempre fué A, la B siempre B, á pesar de las modificaciones propias de cada género de escritura y de cada época» (1). «De este modo, añade Mr. Velluz, del siglo VII al XV la notación varía en cuanto á la forma, y permanece la misma en cuanto á la substancia... Los manuscritos se esclarecen y justifican los unos por los otros; la

(1) Pothier, *Mélodies Grégoriennes.*

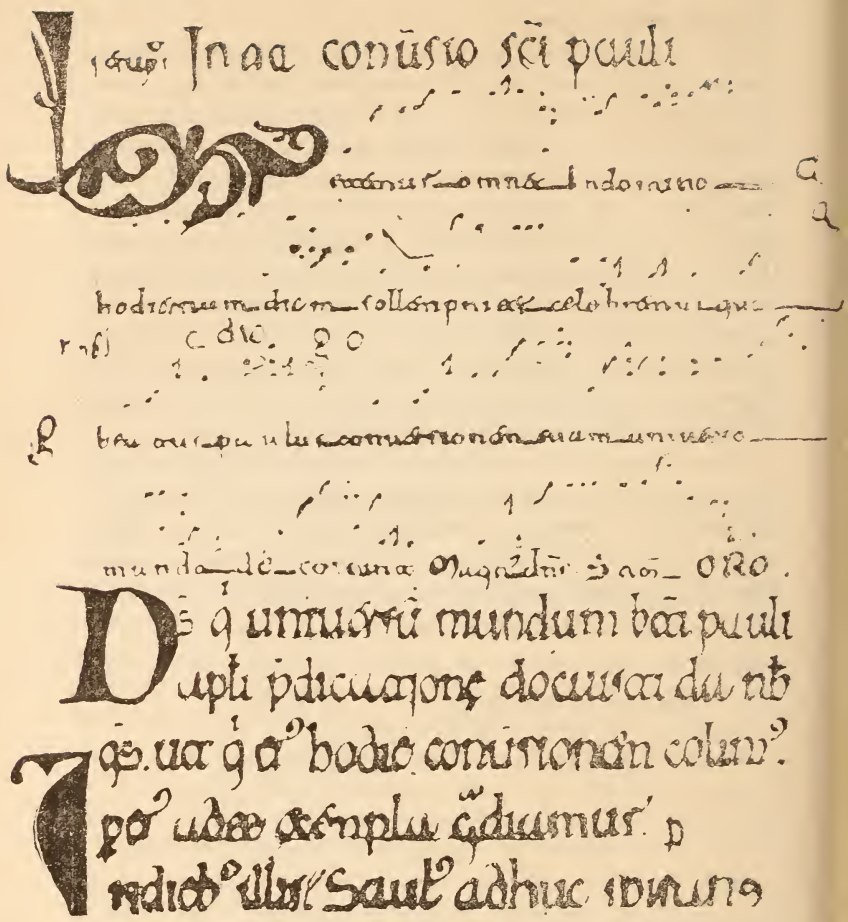
notación usual ó neumática se ve confirmada y explicada por la *guidoniana* (1).»

Uno de los manuscritos que más han contribuído tanto á comprobar las investigaciones anteriores á su hallazgo, como á prestar luz abundante para las sucesivas, ha sido el de Montpellier, á que hemos aludido en otro lugar. Atribúyese con fundamento su importación al monje compañero del de San Galo, y está escrito en dos géneros de notación: la *neumática* ó de acentos combinados, y la *alfabética*. Allí la incertidumbre de los neumas desaparece, en cuanto que sobre cada nota ó acento se halla colocada una letra del alfabeto, con que se logra fijar la significación de los neumas. Nada más luminoso que ese documento, conservado por tantos siglos en Francia, y descubierto al fin en la biblioteca de la Academia de Medicina de Montpellier á mediados de nuestro siglo.

En la notación de puntos que carecen de la significación de los acentos ponían los antiguos más cuidado respecto á las distancias cuando aún no había líneas, ó sólo se habían adoptado una ó dos. Es posterior al primitivo uso de los neumas, aunque luego coexistió con ellos. Véase á continuación un ejemplo de este género:

---

(1) Velluz, obra citada, pág. 42.



Es el trozo que aparece más claro de las dos hojas de pergamino pertenecientes al Breviario que usaba para sus rezos el Abad San Rosendo, tal como lo atestigua en nota adjunta el P. Victorero, bibliotecario de la abadía de Celanova en el siglo pasado. Descubierto ese monumento artístico, que es al mismo tiempo preciosa reliquia, en las ruinas de aquel célebre monasterio por el Dr. D. Cesáreo Fernández de Losada, curioso é ilustrado coleccionador de objetos raros y artísticos, á tan generoso amigo debemos el hacerlo pú-

blico con la perfección que ha sido posible, dado el estado de deterioro en que se halla el manuscrito. Como se ve, está escrito en la notación de puntos sin líneas, ni clave, ni signo alguno que nos oriente para el punto de partida; si á lo dicho se agrega que no disponemos de escritos posteriores que reproduzcan idéntica pieza, ya sea por ser aquel de época anterior á la introducción del rito romano en España (siglo XI), ó porque es rezo exclusivamente monástico (pues lo cierto es que el rezo de la conversión de San Pablo, contenido en el manuscrito en cuestión, no coincide, sino antes es muy diferente del de nuestro Breviario, en el texto y las notas musicales), hay motivos de sobra para considerarlo *sicut puteus sine fune*, y esperar que investigadores más afortunados nos lo den todo desmenuzado y puesto en claro. Cosa sencillísima, después de todo, para los que tienen acaudalados otros manuscritos del mismo género.

Afean el manuscrito ciertos signos, puntos y letras, indudablemente de época posterior y tinta más clara, que, atendiendo á la exactitud de reproducción, no hemos hecho desaparecer.

Igualmente que ese documento debe contarse entre los de puntos fijos el canto de Eultreja ó Ultreja, publicado en sus *Recuerdos de un viaje* por D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe y el P. Fidel Fita (1). En éste se advierten también algunos acentos ó neumas; pero, á más de ser escasísimos, no parecen traídos sino con el objeto de enlazar unos puntos con otros. Por esa razón no lo incluímos entre los documentos de notación compuesta de neumas y puntos. Esta nota-

---

(1) Véase *Recuerdos de un viaje á Santiago de Galicia*, pág. 116. Vertida la música de ese canto, y no sabemos con qué acierto, á notación moderna por el Sr. Flores Laguna, pasó á informe de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual nombró ponente á D. Francisco A. Barbieri. Este eminente crítico, de sólido y bien digerido saber, dió informe desfavorable á la legitimidad de la versión, y mereció una réplica del Sr. Laguna. Posteriormente he oido hablar de la *facilidad sospechosa* con que el P. Pothier hizo también su versión cuando, á su paso por Madrid, le mostraron aquel manuscrito; pero se engañan mucho los que creen que el monje benedictino quiso hacer pasar por definitiva su interpretación. De

ción se echa de ver luego cuando los neumas no se emplean como cosa pegadiza y de puro capricho, antes bien constituyen parte muy principal. Precisamente, en la notación sin ninguna línea, lo accidental suelen ser generalmente los puntos, como derivación de los neumas, cuyas dimensiones iban reduciendo insensiblemente los calígrafos, cuando se trataba del acento grave, ya á un trazo breve horizontal, ya á sólo un punto. Lo cual puede mostrarse con evidencia con sólo abrir cualquiera de los manuscritos neumáticos. Tan pronto veremos trazados el *porrectus* y *torculus* como

Admira ver que en pleno siglo XII (época á que quieren referir los eruditos arqueólogos citados el canto de Eultreja ó de los peregrinos) se escribiese con puntos sin línea ni clave alguna, un manuscrito confiado á la posteridad. Bien que, por otra parte, tiene explicación satisfactoria ese hecho si se considera que se trataba de un canto aprendido y repetido por las muchedumbres, quizás aun en las mismas Cruzadas. La nota dominante y característica de las transformaciones neumáticas es que su desarrollo á través de los siglos se ha verificado siempre con arreglo al tipo primitivo de cada país, pasando, por decirlo así, por metamorfosis específicas poco sensibles dentro del género, y únicamente se advierte notable diferencia si se quieren conciliar épocas remotas prescindiendo del lazo de unión de las intermedias. Fácil es convencerse de ello á la simple inspección de los cuadros neumáticos que incluímos en este mismo capítulo.

Queda todavía en España una mina rica por explotar, es decir, los manuscritos mozárabes. El canto mozárabe usado en España hasta el siglo XI, y hasta mucho más tarde

---

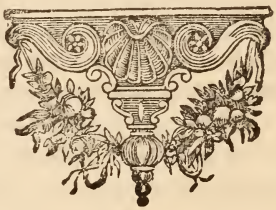
sus mismos labios he oído asegurar la imposibilidad de ofrecer una versión exacta del canto de Ultreja mientras no aparezcan otros documentos que lo reproduzcan con notación más asequible. No obstante, dado que en el canto de Ultreja las distancias están observadas con escrupulosidad, y dado también que en un cantar antiguo del Mediodía de Francia, dedicado al Apóstol Santiago, hay una frase musical idéntica al *Deus adjuva nos* del de Eultreja, tal como lo ha traducido el monje de Solesmes, ha tenido fundamentos sobrados el P. Pothier para hacer pasar por conjetura muy probable la legitimidad de su versión.

en algunas iglesias, era en parte distinto del romano ó gregoriano. Ahora ocurre preguntar: ¿Se interrumpió allí nuestra música eclesiástica, ó adoptó los adelantos gráficos de los siglos sucesivos? Si fué lo primero, quizá no sea fácil pasar de conjeturas en su interpretación genuina; si lo segundo, se allana mucho el camino para curiosas investigaciones y gratas sorpresas. Dícese que los monjes de Cluny fueron los que introdujeron el canto gregoriano en España. ¿Hemos de creer se llevasen la desidia y el menosprecio de lo antiguo á tan inconcebibles límites, que de todo se hiciese tabla rasa para dejar lugar á una innovación santa y conveniente, pero al fin no exclusivista? A sabios neumatistas he oído decir que es éste quizá el único punto no invadido ni aclarado por la crítica. Apliquen, pues, sus esfuerzos á tan loable empresa los que cuenten con medios para ello. Ha habido en España iglesias privilegiadas para servirse del rito mozárabe hasta tiempos muy cercanos á los nuestros; hay otras que siempre se han mostrado celosas custodias de sus tesoros, los cuales, borrosos y empolvados, esperan que manos solícitas vayan á sacarlos del sepulcro del olvido.

Aquí daríamos fin á este capítulo si no fuera muy puesto en razón y oportuno decir dos palabras acerca de los abusos cometidos en la interpretación de las notas de los antiguos. Ya en los siglos XIV y XV se empleó de un modo definitivo, y más ó menos primoroso, según las habilidades caligráficas de los copiadores, la forma en que presentamos nuestros ejemplos; forma que á la esbeltez reune excelentes condiciones para la agrupación de notas y, por consiguiente, para la perfecta aplicación del ritmo gregoriano. Pues bien: no faltaron quienes, sin más fundamento que su libérrima voluntad, creyeron ver en las notas con el rasguito apendicular en las aisladas y en las de paso ó *licuescentes*, largas, breves y semibreves, forjando así un sistema de notación que, naturalmente, desviaba de su centro el canto gregoriano, é imponía supresiones y adiciones desdichadísimas cuanto injustificadas. Así se han reducido á $\frac{2}{4}$ muchos Himnos que no requerían otro ritmo que el candencioso del verso. El P. Pothier en todas sus obras, y muy especialmente en el folleto que con el título *De la virga dans les neumes* presentó en el *Congreso*

internacional de canto litúrgico de Arezzo, pone de manifiesto la sinrazón con que procedían los que á tales cosas se atrevieron. Por nuestra parte, ya hemos dicho el oficio que esa *virga* adicional desempeña en las fórmulas gregorianas.

Como resumen de lo que llevamos expuesto en el presente capítulo, véanse los cuadros siguientes, ordenados por los Padres benedictinos de Solesmes, y en que nada se ha hecho de memoria, sino que está todo fidelísimamente copiado de manuscritos auténticos. Nos hemos impuesto este sacrificio por no privar á nuestros lectores de ayuda tan valiosa para el conocimiento teórico y práctico de las transformaciones de la notación gregoriana. La simple inspección de los ejemplos ilustra más que todos los razonamientos que queramos acumular al intento de hacer ver la unidad del fondo en medio de las variaciones caligráficas inherentes á cada época.



A

NOTACIÓN NEUMÁTICA ORDINAR

NOMBRES DE LOS NEUMAS.	*Punctum.*		*Virga.*		*Pes ó podatus.*		*Clivis*		*Clima*	
ACENTOS GENERADORES.	\ *grave*		/ *agudo*		*agudo* / *grave*		*agudo* ∧ *grave*		*agudo*	
	Latino.	*Gótico.*	*Latina.*	*Gótica.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	G
Forma cursiva, siglos VIII y IX.										
Siglos X y XI										
Siglos XII y XIII.										
Siglos XIV y XV.										
Notación moderna.										

Ó SEA DE ACENTOS COMBINADOS

Scandicus.		*Salicus.*		*Torculus.*		*Porrectus.*		*Pes subpunctis*		*Climacus resupinus.*	
agudo / • *grave* • *íd.*		*agudo* / — — *gr. gr.*		*agudo* —/\ *grave* *grave*		*ag.* *ag.* /\/ *gr.*		*agudo* —/ • *grave* *grave* • *íd.*		*ag.* / • *gr.*	*/ag.* • *gr.*
tino.	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*

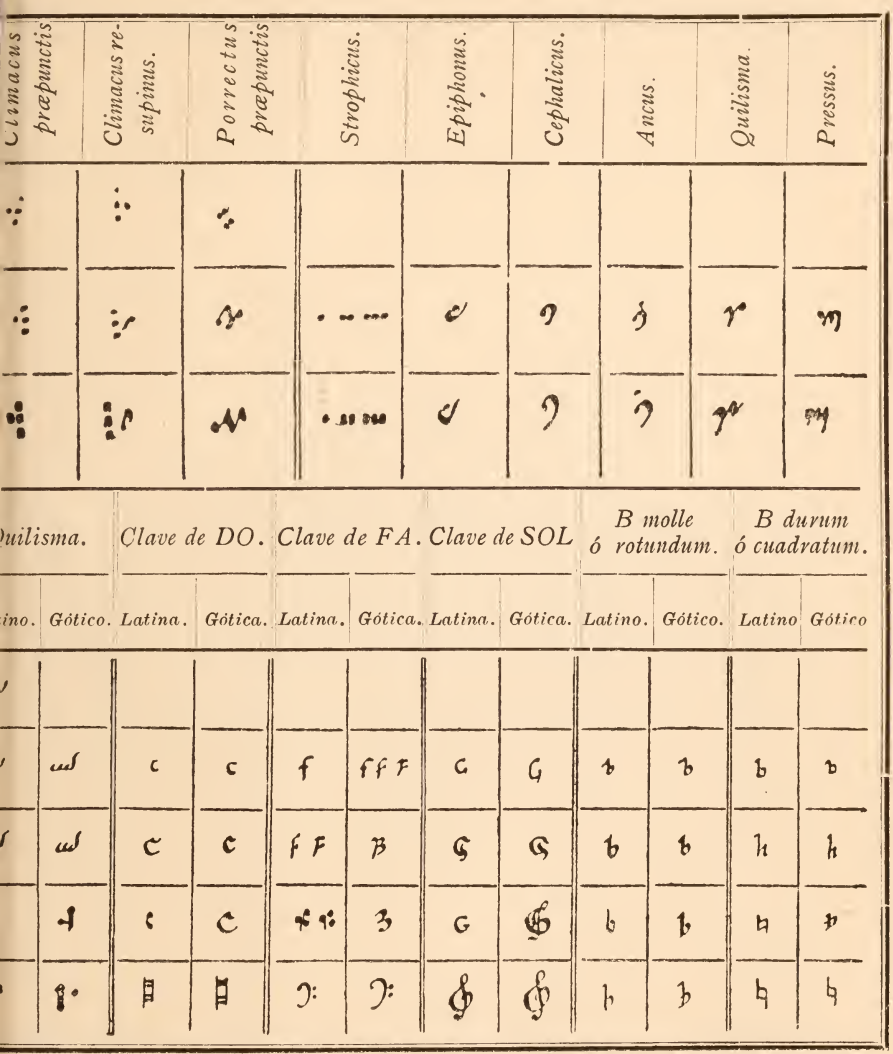
B

NOTACIÓN

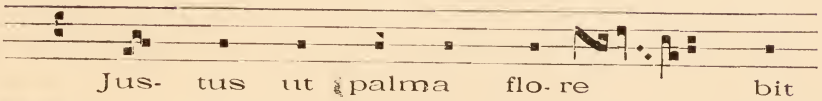
	Punto.	*Podatus.*	*Clivis.*	*Tórculus.*	*Porrectus*	*Scandicus.*	*Salicus.*	*Climacus.*
Elementos generadores.								
Forma cursiva.								
Forma cuadrada.								

	Pressus.		*Strophicus.*		*Pes semivocalis ó epiphonus.*		*Clivis semivocalis ó cephalicus.*		*Climacus semivocalis ó ancus.*	
	Latino.	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico.*	*Latino.*	*Gótico*
Forma cursiva.										
Siglos X y XI.										
Siglos XII y XIII.										
Siglos XIV y XV.										
Notas modernas.										

E PUNTOS


Climacus præpunctis
Climacus resupinus.
Porrectus præpunctis
Strophicus.
Epiphonus.
Cephalicus.
Ancus.
Quilisma.
Pressus.
Quilisma.
Clave de DO.
Clave de FA.
Clave de SOL
B molle ó rotundum.
B durum ó cuadratum.
ino.
Gótico.
Latina.
Gótica.
Latina.
Gótica.
Latina.
Gótica.
Latino.
Gótico.
Latino
Gótico

Durante nuestra corta estancia en la abadía de Solesmes tuvimos el gusto de ordenar el siguiente cuadro comparativo sobre el *Justus ut palma florebit*, escogiendo al efecto los primeros manuscritos que cayeron en nuestras manos de los innumerables que tienen coleccionados aquellos diligentes Padres. En la actualidad viene publicándose una larga serie de reproducciones fototípicas de dicha pieza litúrgica, tomadas de manuscritos auténticos de distintos países. De tal manera campea en ellas la uniformidad de la versión, que dudamos pueda haber incrédulos que sigan siéndolo sabiendo leer. Nótanse solamente variantes accidentalísimas, tal como puede verse también en nuestro *specimen*. Así en el manuscrito núm. 9 el *tórculus* inicial señala las notas *lá-do-lá*, en vez de *sol-si-lá;* el *epíphonus* correspondiente á la sílaba *pal* no se ve completo en todos porque se sobrentendía; y, finalmente, en el de San Galo, núm. 1, se advierte un signo de expresión, la *c* pequeña, que quiere decir *celeriter*. Fuera de esas menudencias, la conformidad no puede ser más patente ni más exacta. Y cuenta que, como hemos escogido diez ejemplos, pudiéramos haber incluído ciento en que no fuesen menos accidentales las diferencias.

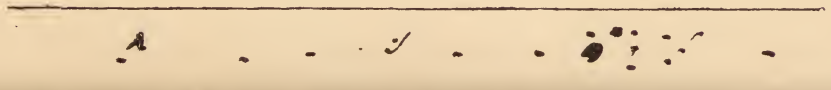


Liber gradualis, P. Pothier.

1. S. Galo, 359, VIII ó IX siglo.

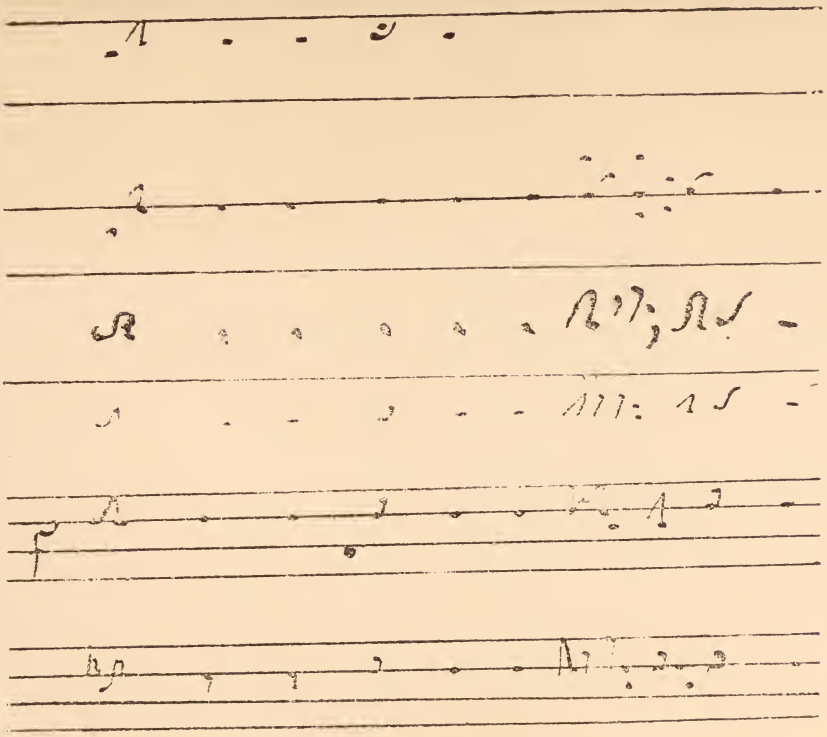
2. S. Galo, 339, siglo X.
(Publicado en la *Paleogr. Music.*)

3. Angers, siglo X.



4. S. Marcial de Limoges, siglo X.
(Bibliot. Nac. de París, 1132.)

(Bibliot. Nac. de París, 1134.)



6. París, 903, siglo XI

7. Misal de Colonia, XII.

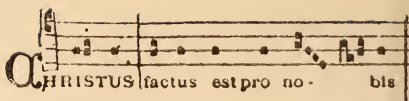
8. Roma, Bibliot. Angélica, X á XI.

9. Troyes, XII.

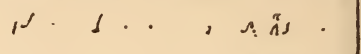
10. Angers, XII. (Con cuatro líneas en seco.)

Lo mismo cabe decir del siguiente *Christus factus est...*, en que tampoco se advierten más diferencias que las insignificantes que afectan á las dos fórmulas compuestas finales.

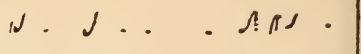
Gradual de los benedictinos... .....



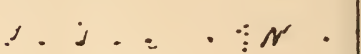
1. Tréveris, núm. 151 (siglo XI).....



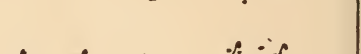
2. S. Galo (P. Lambillote)... .....



3. Angers, núm. 63 (siglo IX)..... .

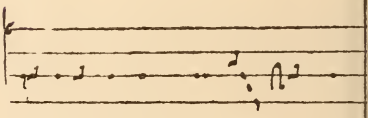


4. Biblioteca Nacional de París, núm. 1132 (siglo XI).... .....



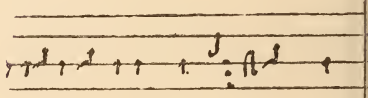
5. Biblioteca Santa Magdalena de Marsella (siglo XII).....

6. Salisbury (siglo XII, P. Lambillote)...

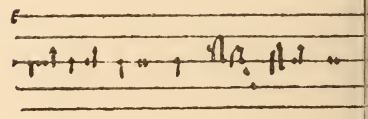


7. Biblioteca de J. Bonhomme (siglo XII).

8. Tréveris.—Biblioteca de J. Bonhomme (siglo XIII)..... . .....

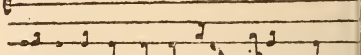


9. Biblioteca de Cloet (siglo XVIII). ....

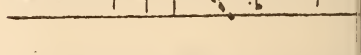


10. Cisterciense.—Publicado en la *Cæcilia* (siglo XIII).....

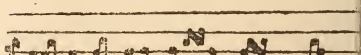
11. Cisterciense.— Escrito para *Vallée de Roses*, cerca de Malinas (siglo XVI)...



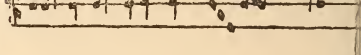
12. Gradual de Mans.— (Impreso en el siglo XVI).....

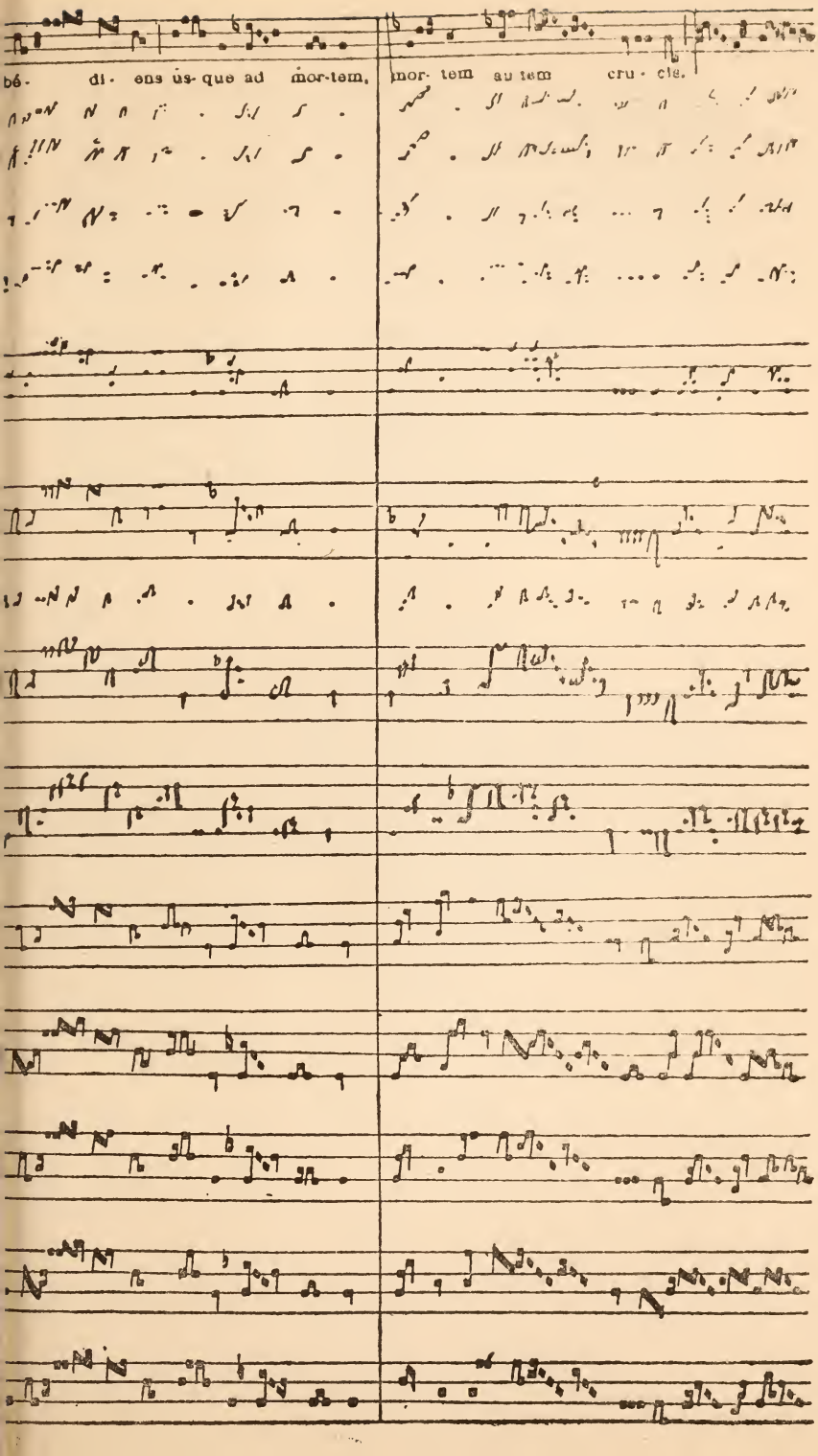


13. Antifon. Romano, impreso en Venecia (siglo XVI).....



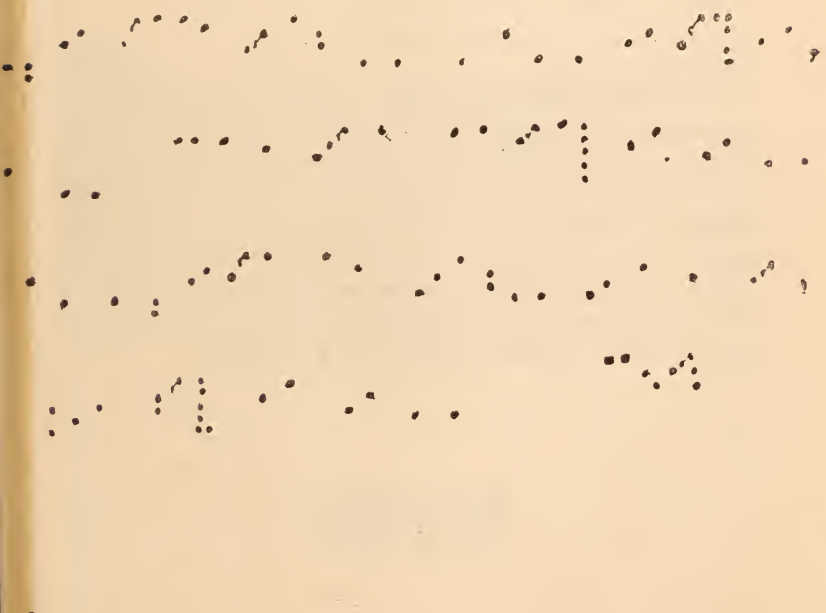
14. Gradual de Lyón. 1738.....

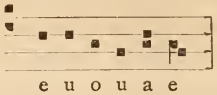
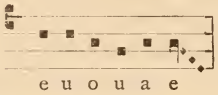
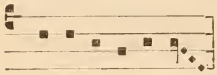
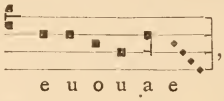



bé- di- ens us- que ad mor- tem,
mor- tem au tem cru- cis.

Entre los escasos manuscritos de canto litúrgico existentes en la Biblioteca de este Real Monasterio escurialense, hay dos primorosísimos Antifonarios del siglo XII. En uno y otro, hemos hallado la antífona *Nativitas tua...* correspondiente á las segundas Vísperas de de la Natividad de Nuestra Señora, diferenciándose ambas versiones en nota de más ó de menos, generalmente en los *pressus*, sin que sufran menoscabo las cadencias ni las sucesiones melódicas, que resultan idénticas.

Véase á continuación, calcada con escrupulosa exactitud sobre uno de los dos manuscritos, y compáresela con la versión definitiva del Antifonario de los PP. Benedictinos (página 73), con la que está completamente de acuerdo. Observará el lector ciertos puntitos que son manchas deslizadas en la reproducción y muy fáciles de reconocer:



Los dos *sæculorum* ó fórmulas salmódicas que figuran al fin de la pieza corresponden, como se ve, al primer tono, terminando la primera en *fa*  y la segunda en *re*  . Recuérdese aquí lo que dijimos en la página 142 acerca de la interpretación que se ha dado en España á esa fórmula terminada en *re*. A pesar de la duda que allí se expuso, juzgamos más acertada la versión  que la de , porque, de interpretar así la fórmula del manuscrito, no resulta completo el *sæculorum*, á no ser que se descomponga el neuma final del siguiente modo  , cosa reprobada en la tradición.

Es también observación digna de cuenta cómo apenas se usa entre nosotros para el primer tono más que la terminación en *re*, siendo así que en los manuscritos antiguos consta con más frecuencia la terminación en *fa*. En cuanto á los dos códices escurialenses, muy rara vez aparece en ellos la fórmula en *re*, aun habiendo tantas Antífonas del primer tono. Deben, pues, rehabilitarse todas las terminaciones salmódicas, llámense regulares ó irregulares, siquiera por el aprecio que merece el elemento estético de la variedad.

CAPITULO XII

LA RESTAURACIÓN EN VÍAS DE HECHO

PLAN *de campaña* hubiéramos intitulado este capítulo en obra menos seria; no porque vengamos á este campo con espíritu batallador, á que siempre preferiremos la mansedumbre cristiana, sino porque toda tentativa de reforma, todo intento de apoderarse de posiciones ajenas, da lugar, naturalmente, á sacudidas más ó menos violentas. Nosotros quisiéramos prescindir de todo nombre que suene á cosa odiosa, é imponernos sólo en virtud de los tres venerandos motivos que quedan indicados en los *Preliminares*, y que al llegar á este punto del libro habrán influído seguramente en el ánimo de todo lector imparcial. Y aun podemos añadir que, obedeciendo á ese espíritu de mansedumbre, cuando se trataba de destruir hemos procedido de una manera indirecta, en términos corteses; y si hemos desaprobado la mayor parte de los métodos de canto llano publicados en España no ha sido por llevar, como vulgarmente se dice, el agua á nuestro molino, ni se ha hecho sin recomendar algunos de sus capítulos, cuando aun en esto debíamos haber puesto mayores restricciones. Merecedores son, sin duda, de incondicional elogio todos los esfuerzos enderezados á conservar las santas prácticas de la liturgia. La buena intención santifica los me-

dios, y Dios nos la tome á todos en cuenta; pero ¿qué tiene de bochornoso para nadie el no haber alcanzado otros tiempos que los en que ha podido decirse de la Música en general, y señaladamente del canto litúrgico, aquello de *desolatione desolata est... quia nullus est qui recogitet corde*, y que nosotros hayamos nacido en época en que se descorre todo velo y fulgura la antigüedad en forma de revelación científica, y se considera el arte como medio civilizador, y todo se mide, pesa y encadena, y se atajan las corrientes turbias y malsanas? De la desviación de las claras y saludables corrientes de la tradición podríamos hacer responsables á los causantes y primeros fautores si no estuviésemos acostumbrados á presenciar obras destructoras inconscientemente iniciadas, y á que luego la fuerza arrolladora, la sanción del tiempo y diversas suertes de espejismo prestan estabilidad engañosa.

Acaso habrá notado el lector que nos hemos ensañado, si no con los autores de métodos, con los ejecutantes ó cantores; en este caso la cuestión era más impersonal, y hablaba por nosotros el sentido común, que suele ser impetuoso cuando se violan sus fueros. Sírvanos esa consideración de disculpa, y vamos á nuestro asunto.

Las legítimas aspiraciones que animan la presente obrita, ¿llegarán á tener debido cumplimiento, ó quedarán relegadas á la categoría de bellos ideales? Ese harmónico conjunto de las leyes que constituyen el arte tradicional, ¿no resulta también insuperablemente dificultoso?

«El resultado obtenido por tantas investigaciones es tal, dice Mr. Velluz (1), que basta su simple exposición para llevar al ánimo el más firme convencimiento, junto con aquella satisfacción y reposo que sólo se hallan en la posesión de la verdad. Esa es la impresión que nosotros hemos experimentado después de haber buscado vanamente por otros caminos la solución del problema. Según los principios, y bajo la dirección del mismo P. Pothier, hemos expuesto con frecuencia la teoría y enseñado la práctica del canto grego-

(1) Autor del concienzudo *Étude bibliographique sur les mélodies grégoriennes de D. Joseph Pothier.*

riano con un éxito que es el mejor testimonio de la verdad y bondad de la causa.

»Muchas veces hemos desarrollado las leyes de la modulación y del ritmo ante hombres de indiscutible competencia en el arte musical, aunque, por otra parte, imbuídos en ideas preconcebidas, en prevenciones y sistemas gratuitos, y podemos asegurar que jamás se ha presentado objeción alguna seria, ni quedaba, finalmente, duda por desvanecer, sino que siempre hemos obtenido entera é incondicional adhesión.»

El juicioso autor de las palabras transcritas nos ha proporcionado, sin pretenderlo, la fórmula exacta de nuestro modo de sentir sobre el particular. También nosotros hemos tenido el honor de exponer la teoría y práctica del arte gregoriano ante personas inteligentes con idéntico resultado. Jamás hemos dado con músico ó persona que pasara por de buen sentido en materia de arte que, ante la simple exposición de los términos, no se rindiera plenamente en cuanto á los puntos esenciales de la restauración. Todos cuantos sin ser músicos entienden en achaque de evoluciones y resurrecciones artísticas; todos los músicos á quienes preocupan algo los destinos de su arte, nos alientan de continuo con su valioso sufragio, y aun de labios de los menos predispuestos hemos recogido con frecuencia la ingenua confesión de que «todo eso es verdad, pero la costumbre tira hacia sí».

De lo dicho resulta que sólo se oponen ó pueden oponerse á la obra de la restauración aquellos que se aferran á la rutina, sin más fundamento que el haber vivido largos años en ella, ó aquellos otros que Lope de Vega con escasa cortesía incluyó entre el vulgo necio. El lector, si es avisado (tal le supongo), se atendrá al parecer de los de la profesión, es decir, de aquellos cuya autoridad colectiva debería imponerse. Y en estas disposiciones, ¿quién duda que el éxito más ó menos lento, más ó menos laborioso, está definitivamente asegurado? Para eso, sin embargo, es preciso que vaya desvaneciéndose la niebla de las prevenciones vulgares, para dar lugar á que brille la luz de la serena reflexión. ¿De dónde nace que haya tantas personas para quien es dogma de fe ó punto menos, la creencia tan común como desacertada, de que la Música es tanto más propia de las grandes solemnidades cuanto

fuere más exageradamente pausada? Esas mismas personas se escandalizarían de oir una proposición concebida en estos términos: «La manera de declamar un sermón debe ser proporcionada á la clase de festividad; de suerte que en una fiesta muy solemne deberá ser tal la lentitud que se aislen y puedan contarse las sílabas, sin que importe que en sus *Instituciones oratorias* diga Quintiliano: «*Ita amputare et velut annumerare syllabas, molestum et odiosum est.*» Y, sin embargo, ese símil es vivo retrato de la triste realidad que observamos en el canto litúrgico, en que suele salir tan mal parada la letra, elemento principal informador de la música.

También creen muchos, confundiendo lastimosamente los términos, que la fuerza, interna, la *vis motiva* de la plegaria religiosa, reside en la intensidad con que se emita la voz. La plegaria religiosa ha de reunir las cualidades de la placidez y serenidad de las aspiraciones del justo, juntamente con la significación de la tendencia de muchos al mismo fin; es decir, debe ser la voz unánime de un grupo numeroso, de todo el mundo si fuese posible; pero de todo el mundo cantando con la dignidad, decoro y mesura debidas, fundiéndose las voces en una, y jamás se dió tal fusión entre voces de desigual timbre, no emitidas ni modificadas con arreglo á las prescripciones del arte. Por algo decía mi Padre San Agustín que le conmovía la música del templo *cum suavi et artificiosa voce cantatur* (1). Confesamos ingenuamente, y sin intención de herir en lo más mínimo á nadie, que cuando nos vemos precisados á ver, ya sea en una comunidad, en una catedral, ó en una parroquia cualquiera, á dos, cuatro ó media docena de cantores plantados con cómica seriedad delante del facistol, porfiando en gritos y en pesadez, y mascullando las palabras litúrgicas más que pronunciándolas, nos asaltan el ánimo dos sentimientos: el uno de dolorosa impresión, de ver tan menospreciadas las alabanzas divinas, y el otro de conmiseración y simpatía (la simpatía de la desgracia) hacia aquellos... cantores y aquellas voces sonoras, dignas de otro empleo. Y asoma á nuestros labios, sin poderlo remediar, la

(1) San Agustín, *Confess.*, lib. X, cap. XXXIII.

frase aquella que sintetiza la flaqueza humana: «Perdónalos, Señor, porque no saben lo que se hacen.»

Todo eso es duro, pero hay que decirlo en una ú otra forma, porque ésa y otras creencias vulgares dan color y aparente fundamento á la rutina, y hacen que lo que á ella se opone, siquiera muestre títulos verídicos, se tenga por afeminado é incongruente. Por eso lo hemos repetido por incidencia cuantas veces se nos ha venido á los puntos de la pluma. Queremos edificar sobre base sólida, y no sobre cimientos defectuosos é inseguros, aunque para ello haya que hacer uso de la piqueta demoledora.

Ahora bien; dado que todas esas dificultades externas no sean insuperables, si se quiere proceder de buena fe, ¿no las hay internas que estriben en la misma estructura del canto gregoriano para hacerlo asequible á la generalidad?

Los hechos son siempre más elocuentes que todos los razonamientos; y ya que no en escritos anteriores, hoy podemos aducir el hecho en favor de la facilidad con que puede implantarse aun en las Capillas peor acondicionadas. Dos son los procedimientos que pueden seguirse: uno el breve, ventajoso en algunos casos, y el otro lento, que es el más seguro y recomendable. El que llamo breve se reduce á formar un coro que no pase de una docena de voces regularmente educadas. Se instruye con brevedad á los discípulos en las nociones teóricas é históricas suficientes á despertar el aprecio del arte antiguo, insistiendo en que hay en la Música algo que no cambia con el tiempo y es eternamente bello. Con esto se aprende á prescindir de los recursos de mero ornato introducidos en la Música, y de las arbitrariedades que se contraponen á los elementos y tonalidad del canto gregoriano.

En segundo lugar, aunque con preferencia, se explana el principio rítmico en su totalidad y reglas particulares haciendo aplicaciones á los géneros que hemos llamado *simple*, *compuesto* y *medio*.

Así se palpan los resultados en poco días, aunque la ejecución no sea lo perfecta que fuera de desear. Es decir, se satisface en breve la curiosidad de los que están pendientes del éxito; pero no pueden obtenerse desde luego la pureza,

tersura y desembarazo con que deben ejecutarse las *vocalizaciones*. Para eso, ó lo que es lo mismo, en el estudio lento y racional, debe atenderse más al mecanismo, tratando de vencer las dificultades gradualmente. Si los cantores están bien impuestos en el solfeo por las claves usadas en el canto gregoriano, y previo el conocimiento de las fórmulas, desde luego pueden pasar á cantarlas con las vocales del alfabeto, según las instrucciones que se dieron en las *Advertencias* del capítulo II. Los ejercicios y las piezas que se escojan se vocalizarán igualmente con las ligaduras y pausas que constituyen el ritmo gregoriano.

También se pondrá especial esmero en hacer leer por separado el texto latino de las piezas litúrgicas con la acentuación conveniente. Este ejercicio es indispensable, y debe repetirse cuando los cantores ignoran el latín.

Así, pues, el estudio progresivo tiende á domar la voz dándole todas las inflexiones y la flexibilidad que necesita para la expresión natural, sencilla y elegante. Ofrece el inconveniente de no satisfacer ni condescender con la impaciencia; pero el resultado final es seguro, y además coloca á los cantores en situación muy desembarazada para vencer fácilmente las dificultades que se ofrezcan en cada caso, de suerte que con un ligero ensayo se pueda pasar á la ejecución de las piezas más difíciles.

Ya lo hemos indicado antes de ahora: los Seminarios y las Corporaciones religiosas han de ser los verdaderos centros de la restauración, porque en las Capillas ya formadas á la manera rutinaria se estrellan contra las prevenciones inveteradas los deseos de los hombres de buena voluntad. Y no es que en esas Capillas los encargados de dirigirlas se muestren refractarios á tan legítimo arreglo; muy lejos de eso, nos consta que muchos de nuestros sochantres y salmistas, á fuer de músicos, abrigan las mismas convicciones que nosotros; pero también es cierto que, sin saber cómo ni de dónde, surgen dificultades, quizá fáciles de orillar por lo mismo que se procede de buena fe. A veces corta el vuelo de la actividad la consideración de haberse de adoptar libros nuevos, desechando los que, por falta de acierto en nuestros antepasados, rigen hoy en las iglesias. Pero tampoco es éste un

obstáculo serio. En la mayor parte de nuestras catedrales hay libros (generalmente arrinconados) de notación aproximadamente fiel, si se prescinde de ciertas arbitrariedades cometidas con la adición de sostenidos que nada tienen que ver allí; y es claro que en tales condiciones nada obsta para que, siquiera como medida transitoria, se apliquen desde luego las leyes del ritmo gregoriano, es decir, para que, ya que en ese cuerpo se han suprimido partes más ó menos accesorias, no se le despoje del alma, del ritmo que únicamente puede convenir á aquel canto alterado ó sin alterar. Creo que la exigencia no puede ser más razonable ni más justa.

Y aun cuando fuese necesaria la sustitución de libros de coro, las lindas y económicas ediciones de Tournay y Solesmes hacen que no sea aquella dificultad atendible.

La enseñanza en las Seminarios de esta rama de la Música dirigida con el debido tacto, resultaría también más fructuosa de lo que viene á ser en las actuales circunstancias. Es evidente y práctico que el interés que despierta el mal llamado canto llano está generalmente en razón inversa de la aptitud para la Música y de la delicadeza de sentimiento, porque un arte contrahecho no puede satisfacer á quien le siente en su genuina expresión. En cambio la evocación del arte antiguo, en su natural grandeza y su fuerza subyugadora, tiene atractivos que no necesita disfrazar. Así, al mismo tiempo que se cumpliera con un deber ineludible para todo el que aspira al Sacerdocio, se obtendrían la edificación y demás fines que debe llenar la Música en el templo.

Concluiré entresacando lo más substancioso de un artículo dedicado á *El Criterio Tridentino*, de Astorga, por el ilustrado sacerdote D. Víctor Guerber (1), hermoso trabajo en que se ponen á la vista los defectos del canto llano y los medios más conducentes á una verdadera restauración:

«... Permiteréme, empero (dice después de unas juiciosas reflexiones acerca de nuestros monumentos arquitectónicos), en este pequeño artículo reproducir la impresión que me

(1) Antiguo profesor del Seminario de Strasburgo, y representante por segunda vez de la Alsacia en el Reichstag alemán.

causaron las ceremonias religiosas. Son bellas y sublimes á la par, pero debieran estar hermoseadas por un canto más puro, más correcto, más conforme al canto de San Gregorio el Magno.» Habla luego con alguna extensión de los malos ratos que le proporcionaron las Vísperas solemnes de varias catedrales de España, y prosigue: «¿Estarán, me decía yo, completamente borradas las bellas tradiciones antiguas del canto litúrgico? ¿No quedará algún vestigio del siglo de San Leandro y de San Isidoro, los amigos predilectos del Papa Gregorio, el eminente restaurador de las melodías de la Iglesia, que debieran sobre todo estar admitidas y practicadas en España?...

»He aquí cómo yo me explicaba esto desde el punto de vista histórico: España se concentra demasiado en sí misma; viaja poco, y no ha tenido ocasión de observar el tan consolador retorno de otros países hacia el canto gregoriano; de ahí la decadencia. Por lo demás, hasta la misma Roma no ha sido muy fiel á las tradiciones del canto llano litúrgico. El Renacimiento fué una de las causas de la caída del canto llano, y los tenores modernos han introducido en el santuario una música ligera y mundana que honra poco la ciudad de los Papas. El canto llano, ó se ha desatendido, ó se ha interpretado mal... Deplorable es esto; mas se puede, por fortuna, volver sobre los pasos.

»España imitará las otras naciones católicas, donde se pronuncia un retorno serio hacia el antiguo canto litúrgico, y se procurará con buen éxito ejecutar en toda su majestuosa pureza el antiguo canto gregoriano; los buenos principios, los sonidos bellos y harmoniosos, no faltan del otro lado de los Pirineos. Lo que se practica en Francia, en Bélgica, en Alemania, en América, será imitado en España...

»Resta ahora examinar lo que será necesario hacer para regenerar el canto litúrgico. Permitiréme dar un consejo, pronto á rectificarlo si no pudiera practicarse. Mas yo lo creo muy factible. Bastaría enviar dos eclesiásticos bien dotados á una buena escuela de canto llano, ya de Francia, ya de Alemania. Dentro de algunos meses estarían enterados en el canto litúrgico gregoriano, y á su regreso podrían colocarse en una cátedra ó en un Seminario para instruir á los clérigos en el canto

regenerado. O bien se podría traer á España uno ó dos religiosos bien ejercitados y capaces de formar buenos alumnos. Bastaría un solo ejemplo, que bien pronto sería imitado, y las bellas tradiciones volverían á ocupar el puesto que de derecho les corresponde. Las catedrales y los Seminarios: he aquí los terrenos donde la buena semilla produciría sus hermosos frutos.

»En Francia se presenta ahora la mejor ocasión con motivo de los Padres benedictinos de Solesmes, de la Congregación de *Dom Gueranger*. Estos frailes, á juicio de los inteligentes, son los más adelantados en la restauración del verdadero canto gregoriano. Sus obras sobre la materia hacen época, y la ejecución del canto es la más perfecta. En la Alemania, en la abadía benedictina de Beuron, se halla una escuela semejante, procedente de la de Solesmes, y que toma una rápida extensión. Enviando allá discípulos se tendrían bien pronto maestros, y el éxito sería completo. En Ratisbona, de Baviera, hay asimismo una excelente escuela de canto llano, que en edad aventaja aun á las anteriores. Con todo eso, yo daría la preferencia á Solesmes y á Beuron. Esto en cuanto al canto gregoriano. Por lo que hace al canto de harmonía á muchas voces, Alemania tiene todavía el primer lugar. Se da entre las Capillas la preferencia á la de la catedral de Munster, en Westphalia, donde el canto se ejecuta sin acompañamiento alguno...

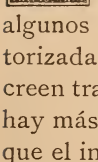
» Tal es mi parecer. Yo amo demasiado á España para no desear ver á su clero entrar por la vía tradicional del más hermoso canto del mundo. Este, y no otro, es el sentimiento que me inspira la libertad de expresar mi convicción sobre la restauración del canto sagrado, sobre el uso del órgano en las fiestas, y sobre la exclusión del santuario de orquestas como las que yo tuve que escuchar y sufrir (1). »

---

(1) Del artículo sobre la *Restauración del canto litúrgico en España*, publicado en *El Criterio Tridentino*, número del 8 de Marzo de 1890. No hemos querido alterar en nada la traducción, poco correcta, de la citada Revista.

APÉNDICE

BREVES INDICACIONES ACERCA DE UNA CUESTIÓN HISTÓRICA



A Conferencia histórica de Gevaert sobre *Los orígenes del canto litúrgico de la Iglesia latina* (1), publicada ha poco en forma de folleto, ha sonado en los oídos de algunos recalcitrantes á la restauración gregoriana como autorizada protesta, ó cuando menos voz de alerta con que se creen tranquilos en brazos de la rutina. Y, sin embargo, nada hay más ajeno al propósito del eminente historiógrafo belga que el intento de anular los esfuerzos de los restauradores. Después de enumerar las fases del canto gregoriano, las épocas de su productividad y la aparición cronológicamente apreciada de los Salmos, de las Antífonas, de los Himnos y demás piezas del tesoro litúrgico, entra, naturalmente, Gevaert en la cuestión que ha promovido tan inmotivado escándalo: la de la colección llamada gregoriana. La solución á que finalmente llega el sabio musicólogo es que San Gregorio I el Magno no tuvo parte alguna en la obra que la opinión común le atribuye, debiéndose, ya sea á San Gregorio II ó á San Gregorio III. Luego veremos si las razones aducidas para ello justifican esa rectificación histórica; por

(1) *Les origines du chant liturgique de l'Église latine: étude d'histoire musicale*, par Fr. Aug. Gevaert. Gante, Hoste ed., 1890.

de pronto, conste que la cuestión presentada por indiscretos lectores como formidable ariete contra la restauración gregoriana se refiere á puro nombre; mejor dicho, ni siquiera eso, puesto que con idéntico derecho seguiríamos llamando canto gregoriano al canto litúrgico ordenado por cualquiera de los tres Santos homónimos. ¿Qué monta para nuestro objeto que la colección de melodías existentes en el depósito de la Iglesia desde siglos anteriores se hiciese en el siglo VI, en el VII ó en el VIII? Importa únicamente para la verdad histórica, para la gloria de un nombre venerando, si, por ventura, se le niega sin fundamento razonable un título concedido por inmemorial y no interrumpida tradición. No obstante, si después de las razones en pro y contra que con religiosa fidelidad nos proponemos exponer prevaleciese la nueva tesis en vez de la creencia hasta hoy unánime, lo celebraríamos en nombre de la historia de la Música y de la Liturgia, sin que por ello tuviésemos que tachar ni una sola línea de la parte doctrinal de nuestro tratado. Cedamos, pues, la palabra á Gevaert.

«Hagamos notar aquí (dice en la pág. 16) que desde la época de Carlomagno existen libros litúrgicos, entre otros un Misal ó (Sacramentario), y probablemente también un Antifonario, llamados *gregorianos* (1). He aquí ahora lo que en el siglo IX dió margen á la opinión según la cual San Gregorio Magno organizó el canto de la Iglesia... (2). En una historia de la vida y milagros de San Gregorio, escrita por los años de 882, cuenta el monje benedictino Juan el Diácono que el gran Pontífice compiló el Antifonario y fundó el Colegio de los cantores pontificios, la célebre *schola cantorum*, y que demás de esto se entretenía en instruir á los niños en

---

(1) Carta del Papa Adriano á Carlomagno, Jaffé, núm. 2.473.—«Auctor Missalis *qui vocatur gregorialis* et Antiphonarii nos tangit ut recolamus nativitatem Domini celebratam per tres ordines librorum, etc.» (Amalario, *De eccl. offic.*, cap. XL, pág. 1.000.)

(2) Welafrido Strabon enuncia el hecho en forma dubitativa: «Ordinem cantilenæ, diurnis seu nocturnis horis dicendæ, B.ⁱ Gregorius plenaria *creditur* ordinatione distribuisse, sicut et supra de Sacramentorum diximus libro.» (*De rebus ecclesiasticis*, cap. XXV.)

la práctica del canto»; con otras particularidades del caso que el lector no ignora (1). Gevaert se permite añadir lo siguiente: «Bien que ese relato haya obtenido crédito casi unánime de mil años á esta parte, nos atrevemos á ponerlo en duda, tratando de resumir los argumentos en que se apoya nuestra incredulidad.» Véanse á continuación extractados:

1.º No hay documento alguno anterior que confirme el aserto de Juan el Diácono. Ni el epitafio de Gregorio I, ni la noticia del *Liber Pontificalis*, ni los antiguos biógrafos y panegiristas del Santo (Isidoro de Sevilla, su contemporáneo, el V. Beda en el siglo siguiente, Warnefried en el reinado de Carlomagno) saben nada de los hechos referidos por Juan el Diácono, silencio muy significativo sobre todo en San Isidoro y Beda, por cuanto ambos escribieron de Música y de Liturgia.

2.º San Gregorio es el Pontífice de quien se conservan más escritos, y, sin embargo, no sé que se halle en ellos una sola frase referente á trabajos sobre el canto de la Iglesia. Solo una vez, en el decreto del Sínodo de 595, habla disponiendo en qué parte de la liturgia han de cantar los diáconos, y en cuál los subdiáconos y clérigos de inferior grado.

3.º Los documentos en que el citado biógrafo apoya su afirmación, especialmente el *Antifonario gregoriano*, no concuerdan en manera alguna con el calendario eclesiástico del tiempo de San Gregorio Magno. Se refieren al uso litúrgico de Roma á principios del período franco (750). Y aun Duchesne hace datar el *Sacramentarium* gregoriano de Muratori, del Papa Adriano, en los primeros años de Carlomagno. En su consecuencia, la compilación del Antifonario romano se ha hecho antedatar más de un siglo; y si es cierto que pueda

(1) «*Antiphonarium centonem* cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit; *scholam* quoque *cantorum*, quæ hactenus iisdem institutionibus sic sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit: eique cum nonnullis prædiis duo habitacula, scilicet, alterum sub gradibus basilicæ B. Petri Apostoli, alterum vero sub Lateranensis Patriarchii domibus fabricavit: ubi usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius quo pueris minabatur, veneratione congrua cum *authentico Antiphonario* reservatur.» (Joan. Diac., *Vita S. Gregorii Magni*, lib. II, cap. VI.)

figurar con algún derecho el epíteto «gregoriano», designa á lo sumo á Gregorio II, que ocupó la Sede pontificia de 715 á 731, ó más probablemente á su sucesor Gregorio III, muerto en 741. Hay también otro hecho histórico muy significativo. En el siglo VII, y aun á principios del VIII, no se abrían las iglesias los jueves, y hasta llegó á prohibirse estrictamente la celebración de la Misa los jueves que no coincidiesen con alguna festividad; prohibición que obedecía al propósito de extirpar la detestable costumbre introducida en el mismo gremio de los cristianos de festejar el día consagrado á Júpiter (*Jovis dies*). Esa práctica gentílica fué solemnemente condenada por el Concilio de Narbona en 589. Mas como en el siglo VIII se hizo innecesaria la prohibición, ordenó Gregorio II la celebración de los ritos sagrados los jueves de Cuaresma. Este hecho, consignado en el *Liber Pontificalis*, lo confirman de modo incontrarrestable los libros de liturgia. En efecto, el *Sacramentarium* llamado gelasiano (de fines del siglo VII) no señala Misa para ninguno de los jueves de Cuaresma, mientras que la hallamos ya designada para cada uno de los jueves en el *Sacramentarium* y Antifonario gregorianos. Pero es de advertir que los cinco cantos de esas Misas están tomados de Oficios preexistentes, prueba de que ya no se componían nuevas melodías en tiempo de los Santos Gregorio II y Gregorio III.

Aparte de que el discurso de Gevaert mereció una crítica en la *Revue Bénédictine*, escrita por el P. G. M., de la abadía de Maredsous, y que sólo conocemos por los párrafos que Gevaert reproduce en su floja y poco tranquilizadora réplica, poseemos un folleto (1) publicado por los Benedictinos de Solesmes en vísperas de dar á luz su *Antifonario gregoriano*. En ese folleto se examina atentamente la cuestión en lo que atañe á las autoridades ó testimonios históricos externos, cuya exposición nos llevaría muy lejos de los límites que nos hemos trazado.

Según los Padres Benedictinos, el primero que se atre-

(1) *Un mot sur l'Antiphonale Missarum*. Solesmes, Impr. Saint-Pierre, 1890.

vió, no á negar, sino á poner en duda la autenticidad del Antifonario de San Gregorio, fué Pedro Goussainville en 1685. En la misma forma dubitativa se expresa también Elías du Pin en 1703, y Oudin (*Commentarius de Script. Eccles.*, tomo I, edición 1722), y más tarde aparece J. Georges d'Eckhart (*Comment. de Rebus Franciæ Orientalis*, 1729) proponiendo que la referencia tradicional debe entenderse de San Gregorio II, y no de San Gregorio I el Magno. Georgi, en su *Liturgia Romani Pontificis* (Roma, 1743), Vezzozi en 1749, Gerbert (*De cantu et Musica sacra*, 1774), y principalmente el sabio jesuíta Zaccaria (*Biblioteca ritualis*, Roma, 1781), se encargaron de volver por los fueros de la tradición histórica, sin que después de los sólidos razonamientos de Zaccaria se haya atrevido nadie á negarla ni ponerla en duda hasta el presente.

«Volviendo cincuenta años atrás, dicen los benedictinos, la controversia recientemente suscitada se halla todavía en el terreno de la discusión negativa. En rigor, podríamos contentarnos con mantener las demostraciones de Zaccaria, Vezzozi, Georgi y otros en vista de los razonamientos opuestos. Mas, por perentorios que parezcan los testimonios externos con que se ha procurado documentar el Antifonario desde Juan el Diácono hasta el siglo VII, nos abstendremos de invocarlos en este lugar. Es preciso abreviar é ir al bulto »

Hay un argumento más directo, y al que es extraño no se haya recurrido desde luego: el examen del mismo Antifonario gregoriano, objeto de la discusión. Si del análisis resulta la intervención de una mano ordenadora antes de Gregorio II, huelgan todas las demás razones, puesto que nadie ha disputado hasta ahora el epíteto de gregoriano á la colección litúrgica, sino simplemente la posibilidad ó imposibilidad de referirla al siglo VI, época en que vivió San Gregorio Magno. De ahí es que los novadores hayan otorgado el derecho de paternidad á San Gregorio II ó al III del mismo nombre. Demostremos, pues, por el mismo *Antiphonale missarum* que su ordenador es de fecha anterior á la en que vivió San Gregorio II.

Fijemos la atención en el hecho siguiente: las fórmulas asignadas en esa colección á cada día de la semana están tomadas del Salterio, y no de un modo arbitrario, sino por or-

den numérico riguroso, que resalta notablemente en las *Comuniones* de Cuaresma, tal como puede verse en el adjunto cuadro sinóptico, que no es sino calco de los más antiguos, y aun podríamos añadir de todos los manuscritos:

Serie de los días de Cuaresma.	Texto inicial de las Comuniones.	Lugares de donde están tomadas las Comuniones.
1. Feria IV. Cap. jejunii	Qui meditabitur in lege Dñi.	Ps. 1.
Feria V.....	*Acceptabis sacrificium.*	Ps. 50.
2. Feria VI.....	Servite Domino in timore.	Ps. 2.
Sabbato vacat.....	*Tu Domine servabis nos.*	Ps. 11.
Dom. I Quadragesimæ	Scapulis suis obumbrabit	Ps. 90.
3. Feria II.....	Voce mea ad Dominum.	Ps. 3.
4. Feria III.....	Cum invocarem te.	Ps. 4.
5. Feria IV iv Temporum	Intellige clamorem meum.	Ps. 5.
Feria V.....	*Panis quem ego dedero.*	Joh. 6.
6. Feria VI iv Temporum	Erubescant et conturbentur.	Ps. 6.
7. Sabbato iv Temporum	Domine Deus meus.	Ps. 7.
Dominica II vacat..	*Intellige clamorem meum.*	Ps. 5.
8. Feria II.....	Domine Dominus noster.	Ps. 8.
9. Feria III.....	Narrabo omnia mirabilia tua.	Ps. 9.
10. Feria IV.....	Justus Dominus et justitiam.	Ps. 10.
Feria V.....	*Qui manducat.*	Joh. 6.
11. Feria VI.....	Tu Domine servabis nos.	Ps. 11.
12. Sabbato.....	*Oportet te fili gaudere.*	.....
Dominica III.....	Passer invenit sibi.	Ps. 83.
13. Feria II.....	Quis dabit et Sion salutare.	Ps. 13.
14. Feria III.....	Domine quis habitabit.	Ps. 14.
15. Feria IV.....	Notas mihi fecisti vias vitæ.	Ps. 15.
Feria V.....	*Tu mandasti mandata.*	Ps. 118.
16. Feria VI.....	*Qui biberit aquam.*	.....
16. Sabbato.....	*Nemo te condemnavit mulier?*	.....
Dominica IV.....	Hierusalem quæ ædific.	Ps. 121.
18. Feria II.....	Ab occultis meis munda me.	Ps. 18.
19. Feria III.....	Lætabimur in salutari tuo.	Ps. 19.
20. Feria IV.....	*Lutum fecit ex sputo Dñs.*	.....
Feria V.....	*Domine memorabor.*	Ps. 70.
21. Feria VI.....	*Videns Dominus flentes.*	.....
22. Sabbato.....	Dominus regit me.	Ps. 22.
Dominica V Passionis.	Hoc corpus.	I. Cor. 11.
23. Feria II.....	Dóminus virtutum.	Ps. 23.
24. Feria III.....	Redime me Deus Israel.	Ps. 24.
25. Feria IV.....	Lavabo inter innocentes.	Ps. 25.
Feria V.....	*Memento verbi tui.*	Ps. 118.
26. Feria VI.....	Ne tradideris me Domine.	Ps. 26.

En ese cuadro se advierten varias particularidades: 1.ª El orden numérico de los 26 salmos asignados á las Ferias II, III, IV, VI y VII ó sábado. 2.ª Las interposiciones, consistentes en los cinco domingos, los seis jueves (*Feria V*), y el sábado después del miércoles de Ceniza ó *Caput jejunii*. Y 3.ª Las lagunas representadas por los puntos suspensivos. La exclusión de los domingos (*Dominicas*) da á entender que se trata de una ordenación ferial, aplicando á aquéllos, para distinguirlos, Antífonas especiales, lo mismo que se les asignaban para *estaciones* las grandes basílicas. Las Ferias V ó jueves tampoco entran en el orden establecido. ¿Por qué? Porque sabemos positivamente que San Gregorio II fué el que proveyó de Misas á los jueves (1); es decir, que el sistema litúrgico de Cuaresma no se extendía antes de San Gregorio II á las *ferias quintas*. Luego no fué Gregorio II, y menos Gregorio III, el primer autor de la compilación conocida con el nombre de Antifonario gregoriano.

En cuanto al *sábado* después de Ceniza, también excluído de la ordenación salmódica, aunque se ignora qué Pontífice le asignó oficio, es cierto que no tenía *estación* señalada á principios del siglo VII, y que la mayor parte de los manuscritos le han conservado después el nombre con que primitivamente era conocido: *Sabbato vacat*, habiendo algunos que ni le mencionan siquiera.

Las lagunas correspondientes adonde deberían figurar los salmos XII, XVI, XVII, XX y XXI declaran con evidencia el designio del que sustituyó en aquellos lugares las comuniones sálmicas por palabras del Evangelio del día, respetando, sin embargo, la sucesión numérica. A tal punto que en algunos manuscritos, como el *Codex Blandiensis* (San Pedro de Gante) y el manuscrito 776 de la Biblioteca Nacional de París, después de la antífona *Videns Dominus flentes...*, remiten al cantor, en una rúbrica, al salmo XXI, número que correspondía á aquella feria según el orden establecido.

---

(1) *Lib. Pont.*, edic. Duchesne, pág. 402. Cf. Introduct., cap. VI, histor. del texto.

Sería interminable tarea la de exponer, siquiera sumariamente, la enumeración de menudencias histórico-litúrgicas que suministran juntas pruebas validísimas como fortísima maroma compuesta de tenues hilos. Hemos alegado noblemente las razones en que se apoyan el *pro* y el *contra* de la cuestión, quedando acaso cortos en lo que parece que más de cerca debiera interesarnos; porque siempre es más fácil, y sobre todo más breve, presentar objeciones que no el resolverlas. Pudimos haber adoptado el procedimiento, no menos razonable que cómodo, de exigir pruebas y no conjeturas ante la prescripción milenaria de una creencia tradicional, no debilitada sino por opiniones particulares dubitativamente aducidas, hasta la aseveración categórica de Gevaert. En la erudición histórico-musical acaso no reconoce segundo M. Gevaert; pero el punto que se discute es de tal naturaleza que recibe más luz de los conocimientos litúrgicos auxiliares que de la historia de la Música. Así es como los Padres Benedictinos, con sus recientes investigaciones sobre la Paleografía musical y su proverbial paciencia, han acumulado en un folleto de circunstancias (anunciando un trabajo más detenido) datos valiosísimos en que no se sabe qué admirar más, si la firmeza de su fundamento histórico ó la habilidad sincera con que se las hecho encuadrar en la cuestión.

Y no decimos más de una controversia tan incidentalmente admitida en este libro, y de la que deberíamos haber dicho solamente con San Agustín: *Teneamus illud nostrum, non esse disputandum de nominibus, dummodo res constet* (1).

---

(1) San Agustín, *De Musica*, lib. I.

ÍNDICE-PROGRAMA

PRÓLOGO..... VIII

PRELIMINARES: á qué móviles obedece la restauración del canto gregoriano. — Crítica del canto llano actual. — Causas de su decadencia. — Los métodos de canto llano. — Objeto de la restauración. — Su fundamento histórico. — Ventajas de los descubrimientos realizados. — La interpretación, y en qué se funda. — Error pernicioso en la manera de entender el canto de la Iglesia: bellas sentencias de San Agustín. — Elección de los medios más adecuados á la restauración gregoriana. — A quiénes interesa el canto gregoriano. — Por qué éste constituye la base de toda música sagrada. — Exclusivismo reprobable..... I

CAPÍTULO PRIMERO

CONCEPTO DEL CANTO GREGORIANO: nombres diferentes con que es conocido, y cuál se ha de preferir. — Elementos *material* y *formal*, y en qué consisten. — Definición del canto gregoriano y explicación de cada una de sus partes. — División en *simple* ó *sencillo*, *complejo* y *medio:* piezas que corresponden á cada género. — Clasificación equivalente á la anterior. — Clases de canto gregoriano: su origen y fundamento. — Ventajas del *tetragrama* sobre el *pentagrama*. — Base de la tonalidad gregoriana: no se opone á las exigencias razonables del oído. — Diferencia que hay entre la educación y la organización. — Escalas é intervalos. — Ejercicio de Herman Contracto..... II

CAPÍTULO II

NOTAS SIMPLES Y FÓRMULAS: su concepto. — *Podatus*, *clivis, scándicus*, *sálicus*, *clímacus, tórculus, porrectus*, *epíphonus*, *cephálicus:* su concepto y composición.—Adiciones que admiten. — Fórmulas compuestas: se reconocen por sus elementos simples. — *Scándicus flexus; Pressus.* — Cómo se representaban en la notación primitiva. — Utilidad de retener sus nombres. — Ejercicio práctico de fórmulas simples y compuestas: Advertencias oportunas. — El *quilisma*: su equivalencia..... 25

CAPÍTULO III

ESTUDIO PREPARATORIO DEL RITMO: la letra en la música. — Palabras de Benedicto XIV. — La letra sagrada en sus relaciones con la Música. — Sentencia de San Bernardo. — Qué se requiere para una buena lectura en orden al canto. — Oficio del acento y de las pausas. — Regla prudencial que preside á la lectura rítmica. — Esencia del acento. — Pronunciación latina: desfavorable influencia de la lengua francesa, y relativa ayuda de la nuestra. — Falta de esmero en la emisión de las consonantes. — Norma que debe seguirse con los que ignoran el latín. — Ejercicios prácticos. — Advertencia sobre el uso de algunas melopeas góticas..... 35

CAPÍTULO IV

DEL RITMO: su definición según San Agustín. — Elementos esenciales del ritmo. — Cómo se ha de entender la *proporción.* — El ritmo en el canto gregoriano. — El acento y la pausa. — Identidad primitiva del ritmo en la lectura y en el canto. — Teoría de las *distinciones*, de Guido de Arezzo: su exposición razonada. — Qué son en ella la *sílaba*, la *parte*, el *neuma* y la distinción. — Pausas y distinciones. — Agrupación *parcial* y *total.* — Regla general, ó *régula áurea.* — Qué es *barbarismo* según Muris. — Reglas particulares. — El ritmo en la notación silábica. — Ejemplos prácticos. El ritmo en las piezas de *mediana dificultad.* — Modo de enlazar las fór-

mulas: ejemplos prácticos. — Cómo se ha de aplicar la *regla de oro* á las piezas de notación complicada. — Ejercicios prácticos. — Diferencias accidentales de interpretación: de qué nacen. — Que no se oponen á la uniformidad de la restauración. — Advertencia: importancia capital de la materia. — Fantasías de los *mensuralistas*. — Relativa *intensidad* y *ondulación*. — Notas unísonas repetidas. — Equivalencia aproximada de las notas litúrgicas y las modernas. — Pausa de *prolongación* y *respiración*. — Reglas de Elías Salomón. — *El ritardando* final de cada frase gregoriana. — Ejercicios prácticos..... 51

CAPÍTULO V

Del recitado gregoriano: su concepto. — Frase de Cicerón. — Acentuación modulada. — Origen racional del canto. — La expresión natural y la artificiosa de los afectos. — Recitado *recto tono*. — La nota principal de los recitados gregorianos. — Clasificación por grupos. — Ejemplos prácticos. — Concepto inequívoco del recitado gregoriano. — Génesis de la música instrumental. — Luminoso párrafo de San Agustín. 77

CAPÍTULO VI

Condiciones estéticas del canto gregoriano: la *forma* y la realidad vaga del *fondo* en la Música. — Su virtualidad expresiva. — Cómo es la Música expresión del sentimiento. — *Oportunidad artística*. — Maneras de considerar la belleza del canto gregoriano. — De qué nace la belleza melódica. — Composición correcta y composición bella. — Sinceridad de la inspiración gregoriana. — Ventajas de la simplicidad de recursos. — Cualidades estéticas que enaltecen el canto gregoriano. — Unidad y variedad. — Análisis estético de algunas piezas litúrgicas. — Carácter que presentan las canciones eclesiástico-populares. — Elementos de belleza en el ritmo gregoriano. — Simetría y proporcionalidad. — El compás moderno como elemento estético. — Testimonio de un sabio. — Sentimiento rítmico, y en qué se diferencia del hábito rítmico. — Base filosófica del ritmo gregoriano. — Signos de expresión ó *romanianos*. — El canto gregoriano con relación á su fin. Sus cualidades privativas. —

Vaguedad expresiva dentro de la determinación. — Adaptación exacta del texto á la música: ejemplo. — Notables palabras de Baini.—Ejercicios prácticos..... 91

CAPÍTULO VII

De los modos: cuántos son y con qué nombres se conocen. — Fundamento de su distinción. — Final y dominante. — Lo que determina la diferencia específica de los tonos. — Cuáles son sus finales y dominantes respectivos. — Excepción en los *auténticos*. —Idem en los *plagales*. —Cuadro sinóptico. — Si se dan más de ocho tonos. — Observación de Haberl. — Breve discusión sobre si se ha de bemolizar el *si* de la fórmula salmódica de quinto tono. — Regularidad é irregularidad. — Tonos perfectos é imperfectos. — Modos primitivos, y quién derivó los plagales. — Reglas para discernirlos. — Melodías típicas de los ocho tonos. — Reconocimiento del tono en las melodías transportadas: ejemplo.—Ejercicios prácticos..... 115

CAPÍTULO VIII

De la salmodia: defectos garrafales de nuestra actual salmodia. — La lentitud y la celeridad. — Qué es cantar *sabiamente*. — Conjunto agradable y desapacible. — El principio rítmico en la salmodia. — Qué cosas se han de tener en cuenta en los versillos de los salmos. — Qué vienen á ser el *comienzo*, la *flexión*, la *mediante* y la *terminación*. — Cuáles son las partes esenciales de todo versillo cantado. —Fórmulas salmódicas de los ocho tonos. — *Tonus peregrinus*. — La *cuerda coral:* qué es y por qué es variable. — Costumbre reprobable de hacer la *dominante* punto bajo.—Reglas y observaciones enderezadas á uniformar la práctica de la salmodia. — Ejemplos. — Las palabras hebreas y los monosílabos. — Discusión acerca de una fórmula del primer tono. — Ejercicios prácticos..... 129

CAPÍTULO IX

Del órgano y de los organistas: si es legítimo el uso del acompañamiento. — El órgano como instrumento *á solo*. — Como acompañante. — Condiciones del buen acompañamien-

o.—Observaciones importantísimas de Haberl.—Si el acompañamiento es un mal necesario—Otras observaciones. Ejercicios prácticos..... 147

CAPÍTULO X

Derivaciones del canto gregoriano: influencia del canto gregoriano en la música moderna.—Carácter que debe llevar impreso toda música religiosa.—Dirección paralela del canto litúrgico y la música popular antigua.—Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio: ejemplos.—Su filiación litúrgica: ejemplos comparativos.—Desviaciones del canto gregoriano puro. —Ejemplos.—Paráfrasis.—La música moderna profundamente religiosa.—De qué nace el carácter religioso en la música. —Consecuencia consoladora.—Ejercicios prácticos..... 159

CAPÍTULO XI

La notación gregoriana y sus transformaciones: origen de la escritura musical.—Diversidad de acentos, y su oficio.—Noticia histórica sobre la escuela de San Galo.—Signos romanianos.—Notación *neumática* y de *puntos:* su antigüedad relativa.—Vaguedad representativa de los neumas.—Cuál era su objeto.—Primeros pasos en el perfeccionamiento de la representación gráfica.—La *virga* en los neumas.—Modificaciones gráficas é inalterabilidad del fondo.—El manustrito de Montpellier y su particularidad.—La notación de puntos.—El Breviario de San Rosendo.—El canto de Ultreja.—Sus interpretaciones.—Nota característica de las transformaciones neumáticas.—El canto y los manuscritos muzárabes.—Abusos cometidos en la interpretación de los neumas.—Cuadro sintético de la notación neumática.—Idem de la de puntos.—Cuadro comparativo del *Justus ut palma florebit.*—Idem de la pieza *Christus factus est*, etc.—La antífona *Nativitas tua* según un códice escurialense.—Más sobre la primera fórmula salmódica del primer tono... 173

CAPÍTULO XII

La restauración en vías de hecho: el espíritu de mansedumbre.—Causas que disculpan la rutina.—Facilidad de realizar la obra de la restauración.—Quiénes se oponen á tan

laudable empresa.—Prevenciones vulgares.—*Fortiter et suaviter*.—Los dos procedimientos.—Ventajas é inconvenientes del primero.—Idem del lento y progresivo.—Centros donde principalmente debe implantarse el canto gregoriano.—Párrafos substanciosos de un artículo de Guerber..... 193

APÉNDICE

Breves indicaciones acerca de una cuestión histórica..... 203

ÍNDICE

de las canciones litúrgicas incluídas en este volumen.

PAGS.

CAPITULO III

Alma Redemptoris Mater..... 41
Ave Regina cœlorum..... 41
Regina cœli lætare..... 42
Salve Regina..... 42
Adoro te..... 43
Attende Domine..... 44
Miserere et parce..... 46
Stabat Mater..... 48

CAPITULO IV

In civitate Domini..... 53
Victimæ paschali..... 58
Regnantem sempiterna..... 59
Qui regis sceptra..... 61
Benedicta es tu Virgo Maria.. 63
Lauda Sion..... 68
Pueri hebræorum..... 72
Sub tuum præsidium..... 73
Ave Maris stella..... 73
Nativitas tua..... 73
Tecum principium..... 74
Puer natus est nobis..... 75
Gaudeamus omnes..... 76
Kyries..... 76

CAPITULO V

Lamentación primera del Jueves Santo..... 80
Lamentación segunda del Viernes Santo..... 82
Rorate cœli..... 84
Credo..... 86

CAPITULO VI

Ave Regina cœlorum, Mater, etcétera..... 99
Kyries..... 99
Sanctus..... 100
Salve Regina..... 102

PAGS.

Veni Sancte spiritus..... 104
Videns Dominus flentes..... 109
Credo..... 111

CAPITULO VII

Alleluia..... 121
Angelus autem Domini..... 122
Præ timore autem..... 122
Salva nos Domine vigilantes. 122
Te lucis ante terminum..... 123
Asperges me..... 123
Vidi aquam..... 224
Sanctus..... 125
Kyries..... 125
Agnus Dei..... 126
Ecce nomen Domini..... 126

CAPITULO VIII

Vísperas de la Natividad del Señor..... 143
Vísperas de la Asunción de María..... 144

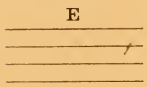
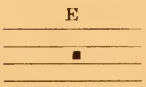
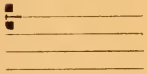
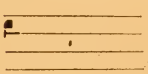
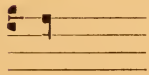
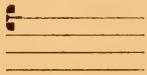
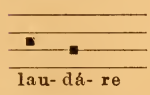
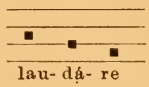
CAPITULO IX

Te Deum laudamus..... 153
Sacris solemniis..... 156
Veni Creator..... 156
Verbum supernum..... 157
Pange lingua..... 157

CAPITULO X

Prope est Dominus..... 164
Auctor beate sæculi..... 165
Deus tuorum militum..... 166
Jesu corona Virginum..... 166
Quem terra, pontus sidera... 166
Kyries..... 168
Gloria..... 168
Sanctus..... 170
Tantum ergo..... 170

FE DE ERRATAS

PÁGINA	LÍNEA	DICE	DEBE DECIR
VII	4	decorosa	conveniente
1	15	es decir	. . . . .
18	27		
19	2		
20	1	Heptagrama	Pentagrama
20	3	Septegrama	Heptagrama
31	17		
53	13	censilla	sencilla
67	11	*allegretto*	*allegretto quasi allegro*
68	30	 lau- dá- re	 lau- dá- re

Algunas otras hay que salvará el criterio del discreto lector.

1-9370

MT860 .U76
Tratado teorico-practico de canto
Princeton Theological Seminary-Speer Library
1 1012 00215 5549